



МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**В МИРЕ НАУКИ И ИСКУССТВА:
ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И КУЛЬТУРОЛОГИИ**

Часть II

Новосибирск, 2012 г.

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
В74

В74 «В мире науки и искусства: Вопросы филологии, искусствоведения и культурологии»: материалы международной заочной научно-практической конференции. Часть II. (10 декабря 2012 г.) — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2012. — 160 с.

ISBN 978-5-4379-0185-4

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: Вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» отражает результаты научных исследований, проведенных представителями различных школ и направлений современной филологии, искусствоведения и культурологии.

Данное издание будет полезно аспирантам, студентам, исследователям и всем интересующимся актуальным состоянием и тенденциями развития филологии, искусствоведения и культурологии.

Рецензенты:

- канд. филол. наук, Бердникова Анна Геннадьевна (г. Новосибирск);
- д-р искусствоведения, канд. филол. наук, Мышьякова Наталья Михайловна, профессор, заведующая кафедрой «Социально-культурный сервис и туризм» Института туризма и международных экономических отношений Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики;
- канд. филол. наук, Павловец Татьяна Владимировна, доцент кафедры теории практики текста и методики преподавания Московского городского педагогического университета;
- д-р филол. наук, Труфанова Ирина Владимировна, профессор кафедры филологического образования Московского института открытого образования (г. Москва).

ISBN 978-5-4379-0185-4

ББК 71+80+85

© НП «СибАК», 2012 г.

Оглавление

Секция 3. Искусствоведение	6
3.1. Театральное искусство	6
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ОЛЕГА АРОНОВИЧА ШЕЙНЦИСА: ОСНОВНЫЕ ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ Шпартко Елена Андреевна	6
3.2. Кино-, теле- и другие экранные искусства	13
СХОЖЕСТЬ ПРОЦЕССОВ МОДЕЛИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО И КИНО ТЕКСТА: КРИСТОФЕР НОЛАН И УМБЕРТО ЭКО Кузьо Алина Александровна Киричук Елена Владиленовна	13
3.3. Музыкальное искусство	18
О РОЛИ ХОРА В СТАНОВЛЕНИИ ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ И ДРАМАТУРГИИ ОПЕР Р. ЩЕДРИНА Владимирцева Нелли Николаевна	18
ЦЕЛИТЕЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ МУЗЫКИ НА ЗДОРОВЬЕ ЧЕЛОВЕКА Машковцева Елена Николаевна	22
3.4. Техническая эстетика и дизайн	27
ЗАРУБЕЖНАЯ ПРАКТИКА ФОРМИРОВАНИЯ ДИЗАЙНА ДЕТСКИХ ИГРОВЫХ ПЛОЩАДОК В СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ Мигулько Елена Николаевна	27
3.5. Теория и история искусства	36
К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ПРЕЛЮДИЯ № 15 Ф. ШОПЕНА КАК НЕЛИНЕЙНЫЙ ПРОЦЕСС Грушко Галина Игоревна	36
МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЯ В XX ВЕКЕ (20—90 ГГ.) Крылова Инна Николаевна	43

ТЕХНОЛОГИИ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА В РЕГИОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ДЛЯ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ Костылев Сергей Валерьевич	49
«НО-ЖА-ЛИ»: НЕНАПИСАННЫЙ БАЛЕТ КЛОДА ДЕБЮССИ Репина Станислава Сергеевна	55
КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ МИРА НА ПРИМЕРЕ РАННЕМИНОЙСКОЙ ВАЗОПИСИ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ИСКУССТВО НОВОГО ВРЕМЕНИ Сазонова Софья Александровна	60
НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ СИНЕСТЕЗИИ В ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ Томашева Ангелина Аркадьевна	66
Секция 4. Литературоведение	73
4.1. Русская литература	73
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕМЫ ДУЭЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА Глазунова Софья Ивановна	73
ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТИПА «ЛИШНЕГО ЧЕЛОВЕКА» В РАННЕЙ ПРОЗЕ А.Я. ПАНАЕВОЙ Куянцова Оксана Александровна	78
ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ А. БИТОВА Цуркан Вероника Валентиновна	83
4.2. Литература народов Российской Федерации	89
К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ДИЛОГИИ А. КЕШОКОВА «ВЕРШИНЫ НЕ СПЯТ» Кушхова Асият Лиуановна	89
4.3. Фольклористика	94
ХОРОВОДНЫЕ ПЕСНИ В ФОЛЬКЛОРНЫХ ЗАПИСЯХ НАЧАЛА И 80-Х ГОДОВ XX ВЕКА Бектурганова Галия Зейнегазиевна Семенова Татьяна Яковлевна	94
ПРИМЕТЫ И ЗАПРЕТЫ, СВЯЗАННЫЕ С МЕДВЕДЕМ Панченко Людмила Николаевна	99

4.4. Литература народов стран зарубежья	103
ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ ИГОРЯ КОСТЕЦКОГО В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ ЭПОХИ Багрий Мария Антоновна	103
МОСКОВСКИЙ ТЕКСТ В «ЛЕКСИКОНИ ИНТИМНИХ МИСТ» Ю. АНДРУХОВИЧА Скуртул Анна Сергеевна	111
ФОРМО-СМЫСЛОВАЯ И ТЕКСТООБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА БИОГРАФИЧЕСКИХ РОМАНОВ-КОЛЛАЖЕЙ М. СЛАБОШПИЦКОГО Черныш Анна Евгеньевна	117
ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА КИТАЙСКОГО ПИСАТЕЛЯ ХАНЬ ШАОГУНА Цыдыпова Ольга Яковлевна	124
4.5. Теория литературы. Текстология	128
ТЕОРИЯ КАРНАВАЛА М. БАХТИНА В КОНТЕКСТЕ КОЛЛЕКТИВНОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО Дорфман Наталья Валентиновна	128
ДВУЯЗЫЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОТРАЖЕНИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО СОЗНАНИЯ Мухамадиев Хафиз Сихуатович Аманбаева Юлия Куспановна	138
ЧИТАТЕЛЬ КАК ПРОСТРАНСТВО Цапаева Сабина Юрьевна	147
4.6. Журналистика	152
ТАБУ И ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ Ложкина Анастасия Ивановна	152

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ОЛЕГА АРОНОВИЧА ШЕЙНЦИСА: ОСНОВНЫЕ ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ

Шпартко Елена Андреевна

научный сотрудник

ФГБУК Государственный Центральный Театральный Музей

имени А.А. Бахрушина,

г. Москва

E-mail: vermell@yandex.ru

Олег Аронович Шейнцис (1949—2006) — мастер театра с большой буквы. Его имя ещё при жизни художника встало в один ряд с именами таких выдающихся сценографов XX века, как Д.Л. Боровский, С.М. Бархин, В.Я. Левенталь, Э.С. Кочергин и др., чьё искусство во многом определило судьбы отечественного театра века прошедшего и продолжает жить в веке нынешнем.

После скоропостижной кончины О.А. Шейнциса наступил период неизбежного осмысления его творчества как единого пути в искусстве. С этим связан процесс систематизации его художественного наследия, которое включает разнообразный изобразительный, печатный и вещественный материал. За годы творческой деятельности сценографа значительная доля эскизов и театральных макетов к спектаклям оказалась в музеях Москвы (Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Государственный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки, Музей Государственного академического Большого театра) и Санкт-

Петербурга (Государственный Русский музей, Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства). Немалая часть того, что составляло творческую жизнь художника, находится в его мастерской при Московском театре «Ленком». Значительными результатами работы друзей и учеников Шейнциса по сохранению памяти о нём в обществе, а также по введению его наследия в научную дискуссию стали выставки работ сценографа в Российской Государственной Библиотеке Искусств, в МГВЗ «Новый Манеж» и в Доме актера Санкт-Петербургского отделения Союза театральных деятелей РФ, издание небольшого каталога и книги-альбома «Олег Шейнцис: Зачем нужен художник».

Работа Шейнциса в театре никогда не была обделена вниманием критиков. Каждая новая постановка щедро одаривалась такими определениями, как «мистификация», «парадокс», «безумство», «сценографический стресс». Но Вселенная театральных форм и идей художника Олега Шейнциса намного больше сцены какого-либо театра. И главной причиной этого не является то, что любая композиция, совокупность пластических идей и различных мотивов, придуманных художником на основе литературного материала, при переносе в объем театральной коробки претерпевают вынужденные изменения. Именно богатый изобразительный материал творческого наследия Шейнциса позволяет увидеть интереснейшие путешествия мотивов, пластических и философских идей пространства, восприятие мастером театрального времени, его манипуляцию предметным миром и пленительным миром ирреального.

М.А. Захаров писал: «Декорация, по моему мнению, обязана вызывать сегодня широкий и многоплановый ассоциативный ряд <...> дышать и развиваться в соответствии или в контрасте с возникающими на сцене драматическими актами. <...> Даже при самом лаконичном оформлении декорация должна обретать пусть едва уловимые, но каждый раз новые оттенки своего развития во времени и пространстве» [3, с. 14]. Зерно счастливого соавторства — в нахождении и воплощении верной пластической идеи пространства, в возможности плодотворных творческих дискуссий, по сути, как отмечал Шейнцис, — в «работе с несуществующим, как с реальным. Видении несуществующего в мельчайших подробностях, в цвете, свете, в движении» [5, с. 132]. Для себя мастер определял главную задачу театрального художника следующим образом: «формирование особого целостного пространства-времени, альтернативного обыденной реальности» [5, с. 5], в процессе очередного освоения сценического объема для нового спектакля.

Вселенная Олега Шейнциса — это сценографические сюжеты пространства-времени, разноцветными нитями проходящие сквозь его театрально-художественное наследие.

Анализ наиболее показательного в этом отношении изобразительного материала позволяет выделить основные аспекты пространственной философии художника, которые становятся доминирующими идеями в сценографии спектакля — освоение предметно-бытовой среды, воплощение на сцене эфемерного, разомкнутого, «Вселенского» пространства, манипуляция архитектурными мотивами, комбинации чистых геометрических форм.

Создание предметной среды на сцене поднимает вопрос о степени реалистичности в тех постановках, где необходимо создание конкретной бытовой обстановки. Шейнцис отмечал: «Зрители по паре точных предметов могут многое дофантазировать. Не надо клеить обои. Достаточно героине резать морковь на старенькой доске. А вам потом расскажут, какой замечательной у вас получилась веранда, которой на сцене вообще не было!» [5, с. 200].

В пространстве, сочинённом художником для спектакля «Жестокие игры» (Театр им. Ленинского Комсомола, постановка М. Захарова, режиссер Ю. Махаев, 1980 г.), педантично собраны тёплые домашние детали квартирки на Тверском бульваре (пианино, аквариум, прижатый к стене мотоцикл, проигрыватель для виниловых пластинок, электропроводка по стенам). Эскиз единой установки выполнен маслом на холсте. На нём светится положенная неровно и местами сильно отслаивающаяся краска на стенах этого дома, трескается на старых рамах побелка. Сбоку, из черноты задника, словно из недр бытового мира, выступает и крутится огромное зловещее красное колесо — главная шестерёнка человеческой Жизни, Времени. Это «выход во внесюжетные сферы» [4, с. 5], где действительность приобретает новую ценность, осознает самое себя.

Столь же бурно и настойчиво мир фантазмагории, мир потустороннего сосуществует со скромным бытовым пространством старой дачи в декорациях к спектаклю «Три девушки в голубом» (Театр им. Ленинского Комсомола, постановка М. Захарова, режиссер Ю. Махаев, 1985 год). Это серия светящихся изнутри акварельных вариаций на тему старинной покосившейся веранды, которая становится окном в мир прошлого, откуда приходят бывшие жители дома, а вместе с ними вырываются невысказанные слова и неразделенные страсти. На эскизах за высокими окнами переливаются голубые и салатные акварельные пятна неба и сада, «горят» бордовые мазки страшных бед, обрушившихся на главную

героиню. В спектакле эти «устремленные ввысь параллельные плоскости, воспарив над землей, оборачивались внутрь человеческой души, зажимая ее невидимым коридором, побуждая к бунту и активным поискам выхода» [2, с. 199].

Спокойное бытовое пространство, сочиненное Шейнцисом в той или иной постановке, неизбежно разоблачает себя и оборачивается безумством театральной условности. В этом контрасте словно бы пульсирует сама жизнь, ее мощный поток эмоций, зачастую скрывающийся в привычной бытовой среде.

В мире Шейнциса так называемое бытовое пространство открывает своеобразную дверь, неизменно ведущую в иное. Речь идет о другом аспекте художественной философии сценографа — эфемерности и бесконечности разомкнутого пространства-времени. Здесь развивается исключительный сюжет: человек, персонаж, зритель лицом к лицу сталкиваются с образом Истории, Вечности, Мироздания. Искусным воплощением этой идеи стала графическая серия эскизов к спектаклю «Юнона и Авось» (по рок-опере А. Вознесенского и А. Рыбникова, Театр им. Ленинского Комсомола, постановка М. Захарова, режиссер Н. Караченцов, балетмейстер В. Васильев, 1981 год).

Художник писал: «Между сегодняшним зрителем и героями спектакля — пласт времени, сквозь который видны только смутные очертания; время сохранило лишь крупницы истории, которые сплелись с настоящим, образовав некий эклектический сплав. Поэтому динамическим ходом спектакля должен был стать процесс проникновения в Историю. Через густые слои патины, снимая «кожные покровы» со времени, зритель словно попадает в Прошлое» [5, с. 109].

Эскизы Шейнциса — это колористические партитуры света к каждой картине оперы, это попытки выразить в графике эмоциональный эффект, который несёт тот или иной эпизод. Декорационное оформление спектакля собственно заключается в венчающем пространство фрагменте корабля с золотой фигурой, системе разноуровневых площадок на просцениуме и стеклянном шаре на переднем плане в центре. Главными действующими силами пространства становятся свет и цвет — яркие вспышки из Прошлого, красочный фантастический сон. Таким образом, эфемерное пространство не пустует, а живет, возможно, активнее, чем, к примеру, насыщенное бытовое, поскольку оно должно постоянно «оправдывать» свою максимальную условность.

Особый пространственный сюжет в сценографии Олега Шейнциса всякий раз возникает тогда, когда художник осваивает мир сцены при помощи архитектурных объемов. В театре они переживают удивительные преобразования, не теряя чёткости конструкции. Так, например, в эскизе к экзистенциальной пьесе Жана Ануя «Эвридика» (не осуществленный спектакль) главенствует ощущение «сквозного» пространства-времени, одновременно и обывочного, и пугающего, мистического. Художник немного исказил пропорции мебели и стен, тем не менее педантично прорисовав реалистичную обстановку привокзального кафе с симметричными зальчиками, вывесками, фонариками, столами и стульями. Это создает необходимый зазор, сквозь который реальность словно бы заполняется таким необычным, таким неуютным экзистенциальным смыслом. Здесь повседневность преломляется в вечности, что неизменно сквозит в каждом уголке мира, сочиненного Шейнцисом. Вокзал и привокзальное кафе, сочиненные художником, становятся местом-призраком, здесь остро чувствуется аномалия пространства, а время, кажется, вовсе не существует в бесконечном ожидании прибытия нужного поезда или появления нужного человека. Реальные предметы оказываются обманками, теряют свои бытовые функции, вывески насмеваются своей конкретностью, а многочисленные стрелки на столбах указывают в разные стороны. Архитектурные объемы и конструкции поддаются общей аномалии пространства. Здесь, безусловно, главенствует очевидная для интерпретации этой пьесы пространственная идея чистилища, места покорного ожидания или же места последнего возможного спора о сокровенном.

Эскиз к «Эвридике» стал отправной точкой к сценографии спектакля «Плач палача» (фантазии по пьесам «Ночной разговор» Фридриха Дюрренматта и «Эвридика» Жана Ануя, Московский театр Ленком, постановка М. Захарова, режиссер И. Фокин, 2003 год). Здесь художник создал «материально убедительный образ смерти, вернее, послесмертия, — этакого вокзального буфета, тянущегося далеко-далеко (так что кажется, будто для воплощения замысла пришлось еще дальше отодвигать стену, углубляя засценическое пространство), освещенного то мертвенно-белым люминесцентным светом, то рядом слабеньких обычных лампочек» [1].

Архитектурные мотивы, которые возникают в сценических композициях Шейнциса, не стремятся завоевать пространство, не отяжеляют его своей функциональностью, но могут организовать его как каркас и незаметно отойти на второй план. Эта идея осторожного визуального нивелирования, сглаживания, возможно,

мощных по конструкции элементов в живом образе спектакля заметна в графических разработках. Архитектурный образ, взятый художником в чистом виде, преломляется, и становится системой силовых линий-векторов в сценическом пространстве.

Пространственная идея, связанная с комбинацией простых геометрических форм, ярко выражена в сценографии к комедии П. Бомарше «Безумный день, или женитьба Фигаро» (Московский театр Ленком, постановка М. Захарова, Ю. Махаева, 1993 год). Зеркало сцены в этом случае, как никогда, выступает в качестве визуальной рабочей плоскости для художника. Основным изобразительным мотивом для решения пространства становятся элементы костюма Бригеллы и Арлекина, героев итальянской *comedia dell'arte*, чьим наследником в художественной традиции является герой Бомарше. Разноцветные ромбики создают декоративную «одежду сцены». На эскизах художник с миллиметровой точностью выписывает богатый чёткий орнамент на плоскости и насыщает рисунок роскошной мозаикой цвета, что настойчиво осуществил позже и на сцене. Шейнцис выделяет графический каркас игрового пространства цветом: орнамент поражает роскошью бронзового блеска, а акцент на праздничности усиливает генетическую изобразительную связь с позументами Бригеллы, пестрыми разноцветными трико Арлекинов, блузками и юбками многочисленных Коломбин, Смеральдин, Серветт и Фантесок.

В эстетизированной сценографической геометрии пульсирует живое театральное начало. Здесь торжествует линия и простая форма. Художественные мотивы, которые сценограф вводит к смысловое поле спектакля, воплощаются в четких графических построениях. Они же сохраняют изобразительную связь с тем или иным мотивом и апеллируют к активному зрительскому восприятию.

Это лишь несколько основных образно-пластических принципов, по которым живёт мир сценографии Олега Шейнциса. Эти принципы подсказаны непосредственно изобразительным материалом, что активно призывает к разгадыванию художественных загадок.

Театральная графика и живопись Шейнциса — это уникальный предмет исследования, в нём нет ни единой второстепенной зарисовки, даже самый неопределённый набросок выполнен на таком мастерском уровне, словно это технический чертёж сложного механизма, и мысль, выраженная в этом наброске смелыми росчерками, столь же остра, как и заточенный графитный карандаш. Работы Шейнциса — не прикладной материал для создания декораций из металла и фанеры, а самоценные произведения графики и живописи, которые

выдерживают искусствоведческую критику и достойны отдельных исследований, а также тематических выставок.

Список литературы:

1. Заславский Г. Мысль о смерти // Новая газета, 2003. — 4 июня. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.zaslavsky.ru/rez/lenkom_palach.htm (дата обращения 01.12.2012).
2. Захаров М.А. Контакты с пространством // Захаров М.А. Контакты на разных уровнях. М.: Искусство, 1987. — 270 с.
3. Захаров М.А. Раскрепощенность // Художник и сцена: сборник статей / Сост. Е.Б. Ракитина. М.: Советский художник, 1978. — 214 с.
4. Михайлова А. О Шейнцисе — художнике и человеке // Олег Шейнцис: [каталог выставки / Сост. А. Оганесян]. М.: А.А. Анисимов, 2009. — 59 с.
5. Олег Шейнцис: Зачем нужен художник / Сост. А.В. Оганесян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. — 304 с.

3.2. КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

СХОЖЕСТЬ ПРОЦЕССОВ МОДЕЛИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО И КИНО ТЕКСТА: КРИСТОФЕР НОЛАН И УМБЕРТО ЭКО

Кузьо Алина Александровна

*магистрант, кафедра русской и зарубежной литературы
Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского,
г. Омск*

Киричук Елена Владиленовна

*д-р филол. наук, профессор,
кафедра русской и зарубежной литературы
Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского,
г. Омск*

E-mail: alinathirteen@yandex.ru

Построение и исследование моделей, то есть моделирование, облегчает изучение имеющихся в реальном процессе свойств и закономерностей. Применяют для нужд познания (созерцания, анализа и синтеза).

Известно, что кино и литература — схожие формы искусства. Среди того, что объясняет эту схожесть разные ученые называют и повествовательность этих видов искусства, и «точку зрения» зрителя (термин Ю. Лотмана [1]), и наличие потока сознания, но более того, кроме узких, философских либо технических характеристик, которые сближают эти виды искусства, они близки еще и структурными моделями, а также процессами создания этих структур, процессами моделирования.

Сопоставим литературный текст «Записки на полях «Имени розы» Умберто Эко и кинотекст «Inception» («Начало» \ «Зарождение») режиссера Кристофера Нолана. Эти произведения — не просто произвольно взятые тексты, а программные работы, посвященные процессам создания, моделированию произведений этих видов искусства.

Умберто Эко в «Записках на полях «Имени розы» теоретически обосновывает и раскрывает литературный процесс. Он создает

теоретическую в публицистической форме модель создания романного произведения: интертекст как «сеть», система образов, смысловая парадигма. Выделяет основные составляющие. Все эти элементы мы видим в самом романе «Имя розы», который служит своеобразной иллюстрацией. В принципе, Эко оставляет для нас возможность поменять местами записки к роману и сам роман, и тогда мы получим концепцию (написанную в форме литературно-философского эссе) того, каким образом выстраивается морфология постмодернистского романа, и затем практическое ее применение. Эко рассказывает нам о том, как создать модель произведения: «Пишущий (рисующий, ваяющий, сочиняющий музыку) всегда знает, что он делает, во что это ему обходится. Он знает, что перед ним задача. Толчок может быть глухим, импульсивным, подсознательным. Ощущение или воспоминание» [2; с. 602]. Эко объясняет, как создается эта самая модель, но на нее уже накладываются бессознательное и индивидуалистические приемы художника. Сам ученый относит свой роман к постмодернизму, то есть, казалось бы, ограничивает себя школой. Но роман вычитывается и как классический, и как исторический, и как детективный, и к тому же в эссе Эко говорит и о других направлениях (например, о реализме), что свидетельствует об универсальности выстроенной им модели для любой романной структуры независимо от направления.

То есть эта модель применима не только к постмодернистскому роману, но к прозаическому литературному тексту в целом.

Нолан, по аналогии с Эко, обращаясь к интертексту, создает теоретическое обоснование кинематографическому процессу. И благодаря этой цитации он позволяет нам прибегнуть к своеобразному «интертекстуальному анамнезу», пользуясь выражением Михаила Ямпольского [3; с. 263], и, таким образом, глубже проследить смысловые парадигмы. Но если Эко использует для этого литературную форму, Нолан прибегает к помощи кино. И создает «программную» в этом отношении работу — фильм «Inception» («Начало» \ «Зарождение»). То есть каждый использует свой «материал» для своей сферы деятельности.

Важно, что Нолан цитирует как раз таки теоретическую работу Эко. Но так как она «научно» — популярна, а работа Нолана — чисто художественный текст, Нолан позволяет себе творческое воплощение теоретических идей (создание снов как создание кино). Т. е. он объединяет теорию, о том, как создается произведение, с практикой в единый текст.

Сюжет «Inception» базируется на том, как для определенных целей команда, состоящая из нескольких человек, занимается групповым погружением в осознанные сновидения. Т. е. они создают сны. И создание снов мы воспринимаем как иносказательное изображение съемочного процесса, создание кино. О сновидческой природе кинематографа говорили и Андрей Тарковский, и Михаил Ямпольский в работе «Память Тиресия», и Ингмар Бергман в «Картинах». Кроме того, сам Нолан дает подсказки, чтобы зрительское восприятие двигалось в правильном направлении (это и павильон, где команда готовилась к будущему погружению в сон, и сюжетные эпизоды, связанные со ступенями Пенроуза и пояснениями при неожиданностях «Это ведь сон» по аналогии с общеупотребимой фразой «Это ведь кино» и пр.).

Ключевой герой Доминик Кобб является главным создателем снов, координатором всего процесса создания (если соотносить это с вышеуказанным соответствием сон-кино, то вполне можно определить роль Кобба как режиссера). Но здесь нельзя настолько фактографически проводить соответствия. Если мы сопоставляем процессы создания кино и прозы, мы должны помнить, что роман пишет один человек, в то время как съемочный процесс по своей природе коллективен. То есть дело не в количестве людей, а в количестве *ролей*, предназначенных для выполнения определенных задач. Создатель романа — он априори один — самостоятельно выполняет все этапы построения текста, — он создает мир, наполняет его, фиксирует действие, рассказывает, выстраивает интертекстуальные отсылки и внутритекстовые лабиринты и пр., в кино же «создателей» несколько. И в «Inception» над снами под руководством (назовем его режиссерским) работает команда. Чтобы показать неразрывность этой команды как «создателя текста», Нолан объединяет ее участников с помощью имен, — и в итоге мы получаем акроним DREAM (с англ. «сон»). Повествование в «Начале» ведется от их лица, от лица этой команды (они всегда в кадре, то есть являются непосредственными участниками всех событий — как реальных, так и ирреальных).

В «Inception» вычитывается скрупулезный перенос на киноязык каждой главы «Записок на полях». Каждый элемент создания произведения находит в пространстве Нолана свою нишу. Способы этого воплощения различны. Тему «Роман как космологическая структура» Нолан оставляет в исходном теоретическом виде, и она переносится в кино в форме дискуссий и некоего подобия лекторских жанров с практическими иллюстрациями. «Работа над романом — мероприятие космологическое» [2; с. 611]. Как Эко

рассуждает о том, что стоит только выстроить мир, как действие начнет развиваться само, «задача сводится к сотворению мира» [2; с. 610] и наполнению его, созданию для него правил, чтобы мир не начал рушиться изнутри, так и Кобб поясняет своей команде, что нужно выстроить мир, продумав его во всех деталях. В этом мире все возможно, но чем более ирреален мир, тем сильнее будут «озадачены» т. н. «проекции», то есть прототипы реальных людей. Мир должен быть продуман в деталях, иначе он рухнет, и действие не будет выстраиваться и развиваться.

Интересное воплощение получает глава «Сотворить читателя» (о массовости), в которой Эко говорит о разных уровнях восприятия. Эту тему Нолан привносит в фильм, четко структурируя уровни «прочтения» своего собственного текста. Уровни прочтения романа «Имя розы» легко складываются в жанровую парадигму: первый пласт — детектив с элементами любовной линии, второй пласт — исторический роман, третий пласт — философский роман, и, наконец, четвертый (который проходит сквозь предыдущие) — этакая метафора метафор, посвященная вопросу искусства.

Далее в главе «Метафизика детектива» говорится о трех видах лабиринтов, которые тут же накладываются на приведенную выше схему.

Нолан также говорит о лабиринтах, которые вслед за Эко берет в качестве структурообразующей схемы: 3 вида лабиринта — 3 уровня погружения в сон — 3 уровня прочтения кинотекста:

- первый пласт — блокбастер,
- второй пласт — психологическая драма,
- третий пласт — философское произведение о бессознательном
- четвертый, с одной стороны, самый глубокий, а, с другой, основной и накладывающийся на фильм в целом, — отдельное произведение, рассматривающее вопрос искусства и его создания.

И в романе, и в фильме четвертый пласт стоит *за пределами* повествования и довлеет над текстом, находится за пределами уровней (или же проходит сквозь них). Эти уровни прочтения являются одной из структурообразующих частей своеобразного «произведения в произведении».

Лабиринты для Нолана становятся лейтмотивом, и мы также можем проследить иллюстративную модель той классификации лабиринтов и их взаимосвязи со смысловой составляющей текста, которую Умберто Эко преподносит читателю в главе «Метафизика детектива». О лабиринтах постоянно ведутся разговоры, так как построение лабиринта — это основа создания сна.

Чем сложнее лабиринт, тем сложнее пространство сна (и глубже текст). Интересен фрагмент, в котором Кобб тестирует нового архитектора снов Ариадну (символика имени прозрачна, — по условиям только архитектор сна может найти выход из лабиринта), поручив ей создать лабиринт с заданными параметрами, и после первых неудачных попыток (линейных лабиринтов), она создает идеальный вариант, удовлетворивший Кобба, — лабиринт, конструкция которого сходна со строением библиотеки Хорхе. То есть мир, за которым мы будем наблюдать в дальнейшем, мир, который создали DREAM, выстроен сходным образом с центрообразующим локусом романа «Имя розы».

У Эко есть теоретические идеи о том, каким должен быть постмодернистский роман. Он пишет этот роман (т. е. воплощает идеи) и формулирует их в «Заметках на полях». Нолан делает практически тоже самое, только он не выносит записки за пределы произведения, а размещает их внутри, делает частью повествования, умело вписывает их в его канву.

И, наконец, Эко говорит о «Развлекательности». Он рассуждает о том, что развлекательность и обширная популярность необязательно противоречат «высоким понятиям о романе» [2; с. 630]. Эта тема продолжает главу «Сотворить читателя»: первый уровень прочтения и работает на развлекательность. Как и первый пласт прочтения — блокбастер, который, как и детективный роман, изначально и рассчитан на массового зрителя.

В конце фильма Нолан оставляет загадку, интригу. Окончание его фильма является таким же «генератором интерпретаций», как и заключительный гексаметр «Имени розы», которому и в «Заметках» уделено отдельное внимание.

То есть с одной стороны оба автора создают теоретические с практическими иллюстрациями работы, раскрывающие основные элементы творческого процесса, — каждый в своей сфере. Но, с другой, сопоставляя тексты этих авторов, мы видим не просто схожесть, а «тождественность» процессов создания романной и кино структур, ведь раз близки задачи, процессы и обоснования, близки и сами структуры.

Список литературы:

1. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — 1973. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://sprach-insel.com/index.php?option=com_content&task=view&id=58&Itemid=61.
2. Эко У. Имя розы. — СПб.: Симпозиум, 1998. — 670 с.
3. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. — М.: РИК «Культура», 1993. — 464 с.

3.3. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

О РОЛИ ХОРА В СТАНОВЛЕНИИ ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ И ДРАМАТУРГИИ ОПЕР Р. ЩЕДРИНА

Владимирица Нелли Николаевна

*профессор Саратовской государственной консерватории (академии)
имени Л.В. Собинова, г. Саратов
E-mail: vladnelly@mail.ru*

Родион Щедрин — мастер хоровой музыки, композитор, свободно владеющий искусством хорового письма. Сочинения для хора имеют особое значение в творчестве композитора. Их жанровая палитра широка: хоры *a cappella*, вокально-симфонические сочинения, оперные хоры. Они отличаются совершенной техникой письма, в них проявляется отточенный художественный вкус автора. Щедрин обогащает хоровую технику новыми элементами, открывает новые средства воплощения художественного замысла.

В хоровом творчестве Р. Щедрина развиваются лучшие традиции русской культуры и, наряду с этим, раскрываются новаторские устремления композитора — поиск новых форм и жанров, способов музыкального высказывания, принципов построения драматургии. Композитор постоянно экспериментирует, использует весь арсенал современных средств выразительности. Он создает сочинения, которые открывают новые перспективы развития хорового письма и хорового исполнительства.

В ряду сочинений с ярко выраженной новаторской трактовкой роли хора в построении образно-смысловой драматургии, выделяются оперы «Мертвые души» (1977) и «Боярыня Морозова» (2006). Написанные в разные годы, оперы стали ярким явлением не только отечественной культуры, но и по праву приобрели значение и статус отечественной классики.

Эти сочинения занимают особое место в творчестве композитора. Музыка обладает ярко выраженной театральностью; музыкальная образность рельефна, тематизм выразителен, ритмический план энергичен, звучание хора красочно. Драматургия опер композитора основывается на ярко контрастных моментах, подчиненных ясной логике развития.

И в первую очередь эти сочинения привлекательны с точки зрения построения драматургии и роли хора в процессе формирования образно-смыслового каркаса произведения.

Опера «Мертвые души» — истинно русская опера, с глубоким пониманием и проникновением в народную жизнь и душу. Главной музыкальной характеристикой образа народа становится широкая мелодия «Не белы снеги», написанная Щедриным на подлинный текст в духе русской протяжной ямщицкой песни. Именно песня «Не белы снеги» упоминается Гоголем в поэме «Мертвые души».

Народно-хоровые картины выполняют функцию эпического рефрена, обрамляющего и прослаивающего оперу. Открывая оперу, эпический рефрен создает особое проникновенное настроение и возвращает его, вновь появляясь в сценическом действии. При возвращении народные эпизоды не повторяют друг друга, а скорее продолжают единую линию развития драматургии, получая вариантное развитие, значительно обновляясь. Основанный на тематизме фольклорного типа, рефрен образует эпический образ, последовательно развивающийся на протяжении всей оперы. Он выполняет функцию конструктивного каркаса и своеобразной музыкальной установки на определенное настроение. Это мир народного бытия, исполненный душевной простоты и безыскусной поэзии.

Щедрин избирает и нетрадиционную тембровую характеристику народно-хоровых сцен, поручая исполнение песни «Не белы снеги» двум солисткам с народной манерой пения, и камерному хору (*coro piccolo*), находящемуся в оркестровой яме на месте первых и вторых скрипок (они вообще исключены из состава оркестра). Так композитор создает особую краску звучания, состоящую из трех тембровых составляющих: солистки (народная манера пения), хор (академическая манера пения), оркестр. Возникает ощущение истинной народности оперы. Народный дух словно пронизывает оперу, подчиняя себе и отводя на дальний план все суетное, мелкое.

В опере «Мертвые души» Щедрин предстает как композитор-мастер, с глубоким знанием русского фольклора, традиций русской музыкальной классики и достижений современной профессиональной музыки. Народно-хоровые сцены отражают высокую степень владения композитором разнообразными техниками хорового письма, необычайную творческую изобретательность, неординарный подход к хору как участнику оперного действия. Пример использования хора вместо инструментов оркестра уникален, он больше не встречается в оперной практике.

Творческие открытия Щедрина в опере «Мертвые души» определили новые пути развития жанра.

Спустя три десятилетия, в 2006 году состоялась премьера хоровой оперы Р. Щедрина «Боярыня Морозова». Обратившись к одному из драматических эпизодов русской истории, композитор создал уникальное по своей образно-смысловой глубине и философскому замыслу произведение. Либретто написано самим композитором по текстам «Жития протопопы Аввакума» и «Жития боярыни Морозовой». Р. Щедрин так пишет о замысле произведения: «Омузыкалить трагическую страницу истории церковного раскола и возникновения старообрядчества на Руси, горькие судьбы его действующих лиц было моей давнишней мечтой. Несколько раз приступал к работе, и всякий раз оставлял его, не находя, как выделось, верного подходы к жгучей теме. Лишь когда определился жанр замысла как «русская хоровая опера», работа загорелась» [1, с. 12].

Автор предложил нетрадиционную, новаторскую трактовку оперного жанра. Композитор обозначает жанр сочинения как «русская хоровая опера», тем самым акцентирует внимание на значении хора в создании музыкально-образной драматургии. Хор — действующее лицо и основной стержень повествования, он принимает на себя и музыкальную, и эмоциональную нагрузку. Роль хора в драматургии произведения многопланова: то разноликий участник событий, то комментатор; то аккомпанемент солистам, то контрапункт им.

На хор ложится и основная музыкальная нагрузка: хор ведет произведение и, не теряя своей тембральной определенности, создает различное по колориту звучание. В ансамбле с хором звучат солисты, труба, ударные, литавры. Состав исполнителей лаконичен, но тембрально рельефен, зачастую создает такую яркую и плотную фактуру, что звучит как полноценный оркестр. Композитор создает сложнейшую многомерную музыкальную ткань.

Щедрин вновь предстает как композитор-новатор. Нетрадиционная трактовка роли хора, звучание его как основы произведения, придает излагаемым событиям монументальный характер и эпический размах. Подобный прием использования хора относит нас к традициям древнегреческой трагедии и европейскому канону (*Passion*).

Композитор стремится к лаконичности изложения, акцентирует внимание лишь на главных моментах повествования, окружающих заглавный образ. Несмотря на номерную структуру, драматургия имеет сквозное развитие. Тринадцать номеров оперы, сгруппированные в две части, в режиме предельной концентрации представляют череду трагических событий (предание анафеме, испытание угрозами и пытками, убийство сына, плач, заточение, смерть). Сочинение отличают конфликтность сюжета, драматический накал страстей, мощная экспрессия.

Музыкальный язык соответствует линии драматургии. Музыкальные образы не разрастаются, но получают исчерпывающую характеристику: выразительная хроматика сольных партий, иступленные соло литавр, пронзительная речитация трубы, краткие паузы-вздохи между номерами.

Приоритет звучания хора, его особая роль в становлении и развитии драматургии, придает произведению черты оратории. Именно отсутствие видимого сценического действия придает повествованию обобщенный характер, поднимающийся над конкретной событийностью, но не мешает проявлению трагизма и глубины переживаний. Создается целостное драматическое действо.

Поражает многообразие образов, настроений и средств воплощения. Композитор использует все художественные ресурсы звучания смешанного хора: разнообразие и выразительность тембровых сочетаний голосов, фактуры, штрихов, полифонических приемов. Особое значение приобретает сложная, разнообразная фактура: её многослойность, насыщенность несет в себе всю полноту и экспрессию эмоционального наполнения образной канвы сочинения. Создается исконно русское по своему характеру и музыкальному языку произведение.

Именно хор определяет «почвенный» характер произведения. Музыкальный материал, его интонационная сфера представлена своеобразным сплавом знаменного распева, плача, протяжной песни и других фольклорных источников, мастерски сочетаемым с типичными для Щедрина приемами музыкального языка и хорового письма. В некоторых эпизодах хор звучит по-инструментальному сухо, даже жестко, колко. Иногда в хоре используются немusические средства исполнения — крик, скандирование. Синтетичность музыкальной ткани произведения, подвижность и разнообразие её составляющих создает многоликий и экспрессивный образ, не оставляющий равнодушными исполнителей и слушателей.

Уникальный художественный результат достигается множеством выразительных средств, к числу которых в первую очередь необходимо отнести особую драматургическую роль хора.

Значение опер «Мертвые души» и «Боярыня Морозова» для развития отечественной музыки трудно переоценить. Это — яркие произведения Мастера, смело, талантливо и неустанно развивающего традиции отечественной музыки, расширяющего жанровый диапазон и горизонты художественных возможностей хорового искусства.

Список литературы:

1. Щедрин Р.К. «Боярыня Морозова» // XXVII Международный фестиваль современной музыки «Московская осень 2006». — М., 2006. — С. 12—15.

ЦЕЛИТЕЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ МУЗЫКИ НА ЗДОРОВЬЕ ЧЕЛОВЕКА

Машковцева Елена Николаевна

*преподаватель БУ «Сургутский музыкальный колледж», г. Сургут
E-mail: emashkovtseva@gmail.com*

Существует взаимосвязь между музыкой и ее воздействием на здоровье человека. Не случайно древние считали, что здравоохранение будущего должно выйти за рамки традиционной медицины, с тем, чтобы иметь дело с огромной системой явлений, которые влияют на здоровье. Биологические аспекты, с которыми имеет дело медицина, несомненно, важны, но существует множество физических и психологических факторов влияющих на человека. Взаимосвязь между разумом и телом, между слуховым восприятием и воздействием на организм, отражается в глубоком понимании силы воздействия музыки.

Ритму еще в древности приписывали величайшую энергетическую силу. Просто беспорядочные звуки не окажут никакого влияния на человека. А вот в ритмической закономерности, повторяясь через определенные промежутки времени, составляя периодичность, они будут приковывать внимание. В древности, в традиционной церемонии исцеления в Африке, использовались шумящие музыкальные инструменты, которые помогали быстрее достичь состояния, необходимого для проведения целительного обряда. Продуманная ритмическая композиция имела воздействие на больного, и была неразрывной составляющей ритуала. Индейцы Америки и кочевники Европы совершали обрядовые танцы с песнопениями во имя процветания своего народа. В других культурах тоже известны такие явления, к примеру, в Армении дудук считался одним из тех инструментов, звук которых обладает очень сильным влиянием на эмоциональный мир человека. Вера в магическое влияние музыки была и у индусов, полагававших, что она способна чрезвычайно сильно восстанавливать силы. Восточные медитации в момент отдыха сопровождаются песнопениями, помогающими настрою на высокие духовные мысли. Большинство японских докторов практикует нетрадиционную медицину, в которую включена практика воздействия на больного определенными музыкальными ритмами. Ритм распадается на большое количество подвидов: несколько тактов, соединенных

вместе, сочленяются (двустипшие в поэзии), фраза в музыке, затем объединяются в периоды, далее в части, так выстраивается форма.

Как известно, основа строения формы музыкального произведения сложилась еще в начале XVII века и, если обратить внимание на закономерность ее композиционного развития, можно увидеть логическую взаимосвязь в выстраивании и динамическом развитии всех тем, в строго выдержанной драматургии, в четко обозначенной композиции. Весь этот логический порядок доступен внутреннему сознанию человека. Если болезнь рассматривать как результат изменения структур энергии, то возможно при помощи музыки влиять на энергетическую систему тела. Музыка стимулирует человека не только интеллектуально, но и действует на его эмоциональные переживания.

Ученый В.П. Бобровский музыкальное мышление понимал как систему логических связей между возникающими на всех уровнях интонационными сопряжениями, и считал, что одна из сверхзадач всех видов искусства, включая музыку, — найти закономерно прекрасное в потоке жизни, сотканном из случайностей [1]. Образная сторона музыки отражает все душевные движения человека, раскрывает его сложный внутренний мир. Познание музыки от древних песнопений, хоралов, полифонических произведений, отражающих религиозные идеи того времени, светской музыки эпохи барокко, романтической музыки формирует не только музыканта, а также взгляд о механизме воздействия культуры на человека. Будучи одаренным образным мышлением, очень легко понять природу художественного творчества. Понимание эстетических ценностей, взаимосвязи художественных течений и трансформации музыкальных направлений, дает возможность взаимодействия между искусствами.

Болезнь часто влечет за собой настоящий кризис, заставляющий людей пересмотреть смысл своей жизни и ценности, все, что казалось таким важным, воспринимается как незначительное на фоне духовного измерения своего существования. Здесь на помощь приходят нетрадиционные методы лечения, с помощью релаксации и воображения, ведущие к целительному уходу от реальности. Часто такой процесс сопровождается прослушиванием музыкальных произведений для наиболее сильного воздействия на психологический и эмоциональный мир. В сопряжении музыки и жизни, опирающемся на представление о музыке как о форме отражения действительности, человек может найти равновесие. Природа возникновения заболеваний противоречива, болезнь — это нарушение равновесия, ответ на стресс. С точки зрения американских ученых, психологические и физические

состояния могут совместно способствовать возникновению болезни. Они подчеркивают, что эмоциональный стресс подавляет нервную систему и приводит к дисбалансу. Основная философская идея К. Саймонтона в том, что эти процессы можно распознать и понять, и тогда при помощи различных воздействий, включая эмоциональный отклик на переживания от прослушивания высоких классических образцов музыки, обратить в сторону выздоровления организма. Для того чтобы понять более широкий контекст заболеваний необходимо определить главные стрессы в жизни, развить позитивное мнение об эффективности лечения и защитных возможностях человека [3].

По мнению Льюиса Томаса, для каждой болезни существует ключ, который доминирует над всем, и если найти его, можно контролировать нарушения. Этот ключ лежит часто в духовном измерении заболевания. А музыкальное восприятие, влияя на мыслительный процесс, в его сочетании с эмоциональным восприятием, относится как раз к тому функциональному подходу, который более полно и всесторонне поможет открыть патологию. Эта мысль открывает интересную параллель между медициной и музыкальной эстетикой. Медицина, как и музыка, направлена на живые организмы, которым нужно сохранять динамическое равновесие для сохранения здоровья [3].

Джозеф Нидэм считает, что китайская философия занимается взаимосвязью вещей, не раскладывая их на элементы, определяя духовное измерение существования самым главным. Китайское восприятие делает упор на структурирование, а на причинные связи. С точки зрения Нидэма человек ведет себя определенным образом, так как наделен внутренней природой, которая делает его поведение неизбежным. Таким образом, находясь в постоянном потоке воздействия музыки, человек находится во внутренней динамике к выздоровлению. Каждый индивидуальный организм устанавливает свою систему взаимоотношений с воздействием ритмов и звуков, прибывая в состоянии постоянного течения и изменения, трансформирует свое отношение к стрессу. У людей меняется картина физического мира, появляется ощущение связанности вещей. Переживания, сопутствующие прослушиванию музыки содержат в себе целительное духовное качество [3].

Исследователь Маргаретт Локк утверждает, что существует система, состоящая из пяти частей: времена года, атмосферные явления, звуки, цвета и эмоциональные состояния. В этой системе каждый аспект — часть структурированного целого. И так как звук,

по мнению некоторых музыкантов, был окрашен в определенный цвет, это доказывает еще одну дополнительную взаимосвязь музыки как части общей системы соответствия [3].

С точки зрения западной науки, даже точки акупунктуры реагируют на воздействие звука электрическим сопротивлением. Болезнь, с точки зрения китайской медицины — это нарушение равновесия. Болезнь появляется тогда, когда нарушается равновесие. Для человека свойственно природное восстановление равновесия. Такой процесс протекает в течении всего жизненного цикла, и каждый сам решает какие именно колебания ему необходимо взять из природной и социальной среды. Поток энергии неразрывно связан с процессом: играя на инструменте, исполнитель интерпретирует произведение, переживая его внутреннюю смысловую драматургию, воздействуя на слушателя и направляя его к внутренним изменениям. В этот момент происходит перемена циклического движения, человек стремится к пониманию прослушанного, восхищается красотой и получает наслаждение. Творчество, как и любовь — это раскрытие потенциала, заложенного в каждой душе. Творчеством, и сопричастностью к нему, человек поднимает себя над собой. В смысле личного совершенствования человек движется по медленному и широкому пути, сквозь причастность к различным формам деятельности, сквозь различные тяжелые жизненные удары.

Музыкальное искусство никогда не избегало горестной и страшной изнанки бытия, драматизм музыкальных произведений в полной мере отразил глубину человеческих страданий, и через призму сопереживания, человека охватывает чувство прекрасного, что ведет к веселью души и чистоте сердца. Очень сложно взять на себя ответственность за возможность исцеления с помощью музыкального воздействия, но в дополнение к традиционным методам лечения, как попытку в помощь к общему процессу выздоровления, к гармоничному восстановлению личности такая практика очень важна.

Стоит отметить, что преподаватели музыкального и художественно-промышленного колледжей проводят совместные лекции-концерты с целью привлечения большого количества публики, включая людей с ограниченными возможностями, детей, обучающихся в школе коррекции. Художники организуют выставку, а музыканты — музыкальное сопровождение. Основной интерес выставки в том, что она стилистически созвучна с исполняемой музыкой. Если это полотна импрессионистической эпохи, то звучит музыкальное сопровождение из произведений Клода Дебюсси, Мориса Равеля, если это современное направление в живописи, соответственно прослушиванию предлагается

музыка современных композиторов. Между музыкой и живописью много точек соприкосновения: отражение жизни, общая цель духовного прогресса, который начался тысячелетия назад, просвещение людей, удовлетворение духовных потребностей.

Преподаватели и студенты Сургутского музыкального колледжа разработали серию концертных программ для ограниченного круга слушателей: отдыхающих санатория «Кедровый-лог», учащихся коррекционной школы, людей с ограниченными возможностями. Преподаватели находятся в постоянном взаимодействии с ними, наблюдая к каким музыкальным жанрам проявляют интерес больные, какие произведения искусства имеют позитивное влияние на аудиторию. Отбор произведений направлен на духовное совершенствование человека. Эти встречи способны вызвать глубокие чувства, они являются событием для обеих сторон. Подготовка к концертам интенсивно ведется на протяжении нескольких лет, в ней задействованы многие музыканты и студенты Сургутского музыкального колледжа. Все очень тщательно продумано: от подбора музыки, иллюстраций, до разработки интересной познавательной лекции. Ведется постоянная работа в освоении нового репертуара, расширении круга слушателей.

Руководители коррекционной школы рекомендуют включать в концерт популярную классическую музыку, поскольку считают, что именно она имеет очень сильное воздействие на эмоциональное состояние. Было отмечено улучшение концентрации внимания детей.

Наше здоровье обусловлено нашим поведением, и поскольку полная свобода от заболеваний просто несовместима с жизнью, в наших силах поддержать равновесие и наполнить жизнь красивыми образами, скрытыми в звуках. Помочь совершить исцеляющее путешествие по страницам музыкальных шедевров, создать более совершенный духовный мир, организовать сотрудничество, устанавливающее взаимосвязь между музыкальной культурой и сферой оздоровления.

Список литературы:

1. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. — М., «Музыка», 1989. — 266 с.
2. Горюхина Н.А. Из истории свободных форм. — Киев: «Мистетство», 1964. — 308 с.
3. Капра Ф. Уроки мудрости. — М.: Трансперсональный институт. Разговоры с замечательными людьми, 1996. — 316 с.
4. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — СПб.: «Алетейя», 1996. — 496 с.

3.4. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

ЗАРУБЕЖНАЯ ПРАКТИКА ФОРМИРОВАНИЯ ДИЗАЙНА ДЕТСКИХ ИГРОВЫХ ПЛОЩАДОК В СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Мигулько Елена Николаевна

*член Союза дизайнеров России, доцент кафедры дизайна,
«Северо-Кавказский федеральный университет»,*

г. Ставрополь

E-mail: Dizain_sieu@mail.ru

Детские игровые площадки являлись и являются важной составляющей частью современной городской жизни, необходимым элементом благоустройства жилых территорий. Развитие ребенка во многом зависит от предметно-пространственной среды, окружающей его и различными способами влияющей на различные аспекты взросления: культурного, физического и нравственного. Предметно-пространственная среда, развивающая среда для детей реализуется в игровых пространствах. Игровые пространства — это детские игровые площадки расположены на открытом воздухе. В игровых пространствах ребенок многому учится — общаться с окружающим миром, развивается его крупная и мелкая моторика, речь, интонации, глазомер, соотносящие движения. Правильно организованная детская площадка формирует у детей мотивацию к самостоятельной физической активности, личностному развитию, овладению важными навыками, развивает их поведенческую культуру [1, с. 7]. Исходя из данных специалистов изучающих развитие детей, основными функциями детской развивающей среды являются: коммуникативная, преобразующая, ценностно-ориентированная, развивающая.

Современные дети, живущие в городах, мало бывают на природе и мало двигаются. Специалисты утверждают, что у ребенка должно быть право на контакт с природой. В городской среде оно часто нарушается или просто не учитывается. Современные дети довольно много сидят, имеют избыточный вес и хронические заболевания, много времени проводят за компьютером. Медицинские исследования утверждают, что причиной тому не столько экология, сколько недостаток движения, воздуха и солнечного света.

Ландшафтный дизайн выступает в этом случае как одно из средств достижения определенных качеств детской развивающей среды и направлен на создание атмосферы, благоприятной развитию детей, культивированию многообразных форм игровой деятельности, созданию пространства, способствующего развитию свободной игры. Формы и виды игры во многом зависят от того места, где они происходят. Игра понимается как совокупность времени и пространства, где дети могут быть самостоятельными и воплотить свои замыслы. В этом смысле, игровое пространство — это место рождения личности.

Анализируя зарубежный опыт ландшафтных архитекторов по созданию детских игровых площадок в современной городской среде необходимо отметить серьезный комплексный подход к предварительной исследовательской работе, которая предшествует их созданию. Ярким примером такого похода может служить формирование детских нестандартных игровых сред в Швеции. Ландшафтный дизайнер Анна Леннингер отмечает, что главный вопрос, который волнует шведских специалистов ландшафтного дизайна города — как люди взаимодействуют со средой? Что есть особенного в создании детского игрового ландшафта? Что дает ребенку среда? Для ответов на эти вопросы специалисты в течение длительного времени наблюдают за спонтанной игрой детей в условиях города и на природных территориях, проводят специальные исследования совместно с медиками, педагогами и психологами. Дизайнер подключается к проектированию детской игровой среды на самой ранней стадии ее создания. Наблюдая за детской свободной игрой, воплощенной в физической среде, специалист отмечает:

- как ребенок двигается (как он хочет и может двигаться), какие места и физические объекты ему интересны,
- как он думает, в каком направлении развивается его фантазия и исследовательская активность,
- как он взаимодействует с другими детьми и взрослыми в разных средах.

Ответы на эти вопросы являются основанием для проектирования игровых сред в Швеции — детских игровых площадок, природных и тематических парков. С точки зрения шведских специалистов, ребенок может и должен сам, без помощи взрослых, заниматься своим самым важным делом — игрой. Так он так изучает окружающий мир, так он развивается, так он живет. Играя самостоятельно, ребенок испытывает возможности, которые дает ему среда. И для этого ему нужно всего две вещи — место и время. В Швеции считают,

что «природная среда — самая лучшая обстановка для игры детей». Это идеал счастливого детства. Их убеждение — игровая площадка должна быть отражением окружающего нас мира, но так, как это видят дети. А детям все нужно потрогать, везде ползать, посидеть в укромном уголке и мечтаниях и отовсюду скатиться. Разнообразие окружающего ландшафта делает игру детей более изобретательной. Традиционно ровные площадки считаются более безопасными, однако сегодня уже и это подвергается сомнению, т. к. разнообразный ландшафт позволяет детям расширять границы возможностей, становятся более ловкими, и, как следствие, меньше травмироваться [2].

Создание игровых ландшафтов, т. е. художественное моделирование рельефа, выполняется средствами геопластики с использованием искусственных резиновых покрытий, натурального газона и других строительных материалов.



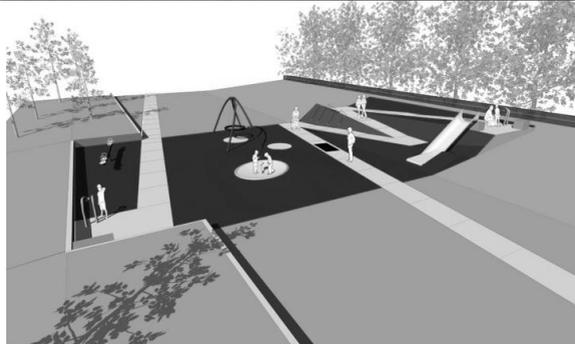
Рисунок 1. Городской парк, Мальме



Рисунок 2. Vasa Park, Стокгольм

За рубежом ландшафтные архитекторы и дизайнеры широко используют резиновое покрытие Playtop (Англия). Playtop был разработан, чтобы свести к минимуму риск травм у детей, которые играют на детских площадках. Разноцветные покрытия для детских площадок Playtop изготавливаются уже более 30-и лет, и их применение позволяет создавать яркие и безопасные ландшафты (Рисунок 1). Игровой ландшафт — искусственные красно-оранжевые мягкие игровые горки находится в стокгольмском городском парке (Рисунок 2).

Детские игровые площадки за рубежом предназначены для здоровых детей и детей с ограниченными возможностями. Детская игровая площадка в Гааге (ландшафтная студия Carve) она оборудована различными игровыми и тактильными элементами [3]. Пересекающиеся маршруты позволяют детям с различными способностями встречаться, играть и помогать друг другу. Эта новая площадка расположена среди существующих натуральных и искусственных холмов, выполненных в виде сложенного геометрическими складками красного «одеяла» (Рисунок 3).



***Рисунок .3 Игровая площадка Ван Сатренваарт,
Гаага, Нидерланды***

В Амстердаме в районе Potgieterstraat на одной из улиц, была создана игровая площадка «Play Street». Вся улица была закрыта для автомобилей, кроме пешеходов и велосипедистов. Непосредственно там, где была проезжая часть, была установлена эта детская площадка, признанная главной «изюминкой» всех изменений. Ее оригинальный дизайн выполнила ландшафтная студия Carve [4]. Вместо того чтобы размещать привычные уличные качели, горки, тренажеры, ландшафтные архитекторы предпочли «вздыбить асфальт», т. е. придали площадке холмистый рельеф. Новая детская площадка вымощена специальным прорезиненным покрытием черного цвета. Мягкая резина приглушает звуки и уменьшает вероятность травмирования детей. В некоторых холмах «прорыты» ямы, играющие роль загадочных пещер (Рисунок 4).



Рисунок 4. Игровая площадка «Play Street», Амстердам

Спортивный парк Vijlmerpark является основным парком в Юго-Восточном районе Амстердама «Vijlmermeer» [5]. Этот многофункциональный парк включает в себя игровую «полосу» выполненную в виде искусственных розовых холмов, на которых расположена протяженная цепочка из разнообразных лазанок с тактильными элементами (Рисунок 5).



Рисунок 5. Парк Bijlmerpark, Амстердам

Австралия, Сидней, *Blaxland Riverside Park* детская площадка регионального значения. Именно так можно охарактеризовать последний из реализованных проектов JMD Design в Австралии (Рисунок 6). Детская площадка находится в Blaxland Riverside Park, входящего в рекреационную зону Sydney Olympic Parkland [6]. Игровая зона, помимо продуманной игровой функциональности, имеет еще и достаточно развитую инфраструктурную часть, рядом расположены всевозможные киоски, закусочные, санитарные блоки и автостоянка. Основная идея для детской площадки — использование естественных форм, встречающихся в природе, в которые внедрены игровые элементы. Двухсотметровый рукотворный холм, высотой 3 м, снабженный всевозможными лазанками, горками, тоннелями, параллельно ему проходят три природных холма.



Рисунок 5. Blaxland Riverside Park, Сидней, Австралия

Дизайн игровых площадок за рубежом направлен поощрение творческих игр в среде, которая устанавливает связь с природными системами, которые изменяются в зависимости от сезона. Художественное моделирование рельефа игровых площадок позволяет создавать игровые ландшафты, интегрированные в окружающую среду. Активное использование цвета гармонизирует предметно-пространственную среду игровых пространств. Не стандартные игровые элементы делает игру детей более изобретательной, стимулируют воображение, исследовательскую и физическую активность.

Список литературы:

1. Грашин А.А. Дизайн детской предметно-развивающей среды: учебное пособие А.А. Грашин. — М.: Архитектура-С, 2008. — 296 с.
2. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. URL: www.ourbaby.ru/age.aspx?age=26&id=80 (дата обращения: 07.12.12.).
3. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. URL: europuzzle.ru/top/igrovyye-ploshhadki-evgoruyi (дата обращения: 06.12.12.).
4. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. URL: www.landezine.com/.../potgieterstraat-by-ca (дата обращения: 06.12.12.).
5. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. URL: www.landezine.com/.../bijlmerpark-на-carv (дата обращения: 08.12.12.).
6. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. URL: [tovstonos.blogspot.com / ... / blaxland](http://tovstonos.blogspot.com/.../blaxland) (дата обращения: 08.12.12.).

3.5. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ПРЕЛЮДИЯ № 15 Ф. ШОПЕНА КАК НЕЛИНЕЙНЫЙ ПРОЦЕСС

Грушко Галина Игоревна

*канд. искусствоведения,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Воронежского музыкального колледжа имени Ростроповичей,
г. Воронеж*

E-mail: gruskogalina@mail.ru

Стремясь осуществить глобальный или целостный взгляд на мир, рассматривая проблемы естественных и гуманитарных наук под общим углом зрения, современные ученые приходят к выводу о *единстве научного знания*. С помощью синергетики, науки о самоорганизации и основанной на ней эволюции систем самого различного происхождения, появляется возможность охарактеризовать явления и процессы, как в больших, так и в малых масштабах, а также ответить на вопрос, за счет чего происходит эволюция в природе, культуре и искусстве? Это утверждение справедливо для самоорганизующихся, то есть *открытых неравновесных нелинейных систем*, обладающих фрактальными свойствами [3; 4; 6; 7; 9; 10].

С точки зрения современной науки *фрактал* является сетевым образованием, поскольку существует среди подобных объектов и взаимодействует с ними [1; 3; 4; 5]. Каждый фрактал поистине уникален, хотя бесконечно повторяет сам себя, точнее, неизменно воспроизводит свой паттерн организации, характерный для данной системы и определяющий ее сущностные характеристики. Каждый фрактал тотален — он отражает как в зеркале свойства мира, что конкретизирует древний философский принцип *все в одном и одно во всем*. Не случайно весь мир представляется самоорганизующимся универсумом, построенным по фрактальному принципу.

Аналогичными особенностями обладает и *система музыкального стиля*, которая включает целостное множество взаимодействующих между собой и взаимосвязанных единым порядком стилей — фракталов [4]. Бытие и становление ее стохастично: путь развития —

нелинейный процесс, он полон неожиданностей и таит в себе веер эволюционных возможностей.

В процессе развития система музыкального стиля постоянно сохраняет паттерн организации и возобновляет свою трехуровневую структуру как основу для новых инвариантных воплощений. Эта структура неизменно претворяется в системах, ее высших, — музыкально-стилевых системах *Средневековье, Возрождение, Барокко, Классицизм, Романтизм, Модернизм, Постмодернизм*, а так же низших иерархических уровней, что обусловлено конфигурацией упорядоченных взаимоотношений. Следовательно, любая музыкальная форма, например, трехчастная, как одна из систем ее низшего иерархического уровня, также является *фракталом* и служит моделью для тиражирования.

Трехчастная форма неизменно воспроизводится в различных стилях и жанрах инструментальной и вокальной музыки, изменяясь во времени и пространстве. Поэтому, можно говорить о *барочной, классической, романтической...* трехчастной форме или об особенностях ее трактовки в творчестве конкретного композитора. В качестве примера рассмотрим трехчастную форму классико-романтического типа — *Прелюдию № 15 Ф. Шопена*. В ней воплощается концепция мира, живого, текучего, противоречивого *целого*, и человека, который постоянно стремится *вверх*, но, живя на земле, неизбежно поддается искусству и падает *вниз*. Он постоянно разрывается между бездной благодати и бездной гибели, являясь проблемой для самого себя.

В Прелюдии две образные сферы — два антипода. Божественный и прекрасный мир Добра — *верх* (первая часть, *Des*) и его зеркальное отражение безобразный и страшный мир Зла — *низ* (вторая часть, *cis*). Между ними ось, бесконечная пульсация $as = gis, gis = as$, которая разделяет и одновременно связывает эти полярности как единство противоположностей.

Тема Добра а (такты 1—8) является истоком Прелюдии — в процессе развития ее элементы подвергаются существенным изменениям: тональным, гармоническим, фактурным, метрическим, ритмическим, регистровым, структурным. Они взаимодействуют по горизонтали и по вертикали, охватывают верх и низ, сближаются и отдаляются, прорастают, накладываются друг на друга, а главное — служат основой новых тем b, c, d. Производные от главной (a), воинствующая (c) и торжествующая (d) темы Зла синтезируются, также, с производной темой среднего раздела первой части (b), что осуществляется в момент кульминации перед репризой (такты 2—4, 8—10, 13—14, 1, 60—63, 68—71).

Не случайно в качестве основных методов в Прелюдии используются методы *производности* и *зеркальности*, что имеет определенное смысловое значение. По Новалису, сущее можно представить только через *изменчивое*, а изменчивое через пребывающее, целостное мгновение [8, с. 56]. Именно производность «...непосредственно отвечает извечному закону художественной формы — многообразию в единстве или единство в многообразии» [12, с. 348; 13].

Однако Зло пытается скрыть свою сущность — то, что свойственно Добру, *приноровить к себе*. Первый элемент темы Добра (такт 1) воплощается в теме Зла в *зеркальном* отражении: нисходящий *T64* превращается в восходящий и нисходящий *T6*, мажорная тональность *Des* в — минорную *cis*, верхний регистр сменяется нижним (такты 30, 32, 38, 46, 48, 54, 60, 61, 68, 69). На основе модификации второго, третьего и четвертого элементов (такты 2—4) также образуются новые темы (такты 8—10, 13—14, 28, 29, 33, 34, 36, 37, 41, 42, 44, 45, 49, 50, 52, 53, 57, 58), в том числе в усеченном виде в ритмическом увеличении (такты 60—63, 68—71).

Форму Прелюдии можно рассмотреть традиционно, как сложную трехчастную с сокращенной репризой и соотношением частей 27—48—14 тактов:

Первая часть (Des) — Добро, написанная в простой трехчастной форме, включает экспозицию, где излагается главная тема а (такты 1—8), тонально неустойчивую середину, основанную на производной теме b, со связкой (такты 9—19) и гармонически разомкнутую репризу (такты 20—27). Схема формы первой части: aa (*Des*) — bb1 (*As, as, Ges, es, b*) — aa1 (*Des*). Энгармонизм D7 (*Des, cis*) связывает первую и вторую части;

Вторая часть (cis) — Зло — основывается на чередовании производных тем c (такты 28—39, 44—55) и d (такты 40—43, 56—59) и их повторений. Схема формы второй части: cc1c (*cis*) — d (*E, gis*) — cc1c (*cis*) — d (*E, gis*) Здесь содержится, также, модифицированная тема b — b2b3 (*cis*) из первой части (такты 60—63, 68—72) и короткая энгармоническая связка к репризе;

Третья часть (Des) — Добро — сокращенная реприза, где от первой части остается лишь начальный период (такты 76—79, 80—89).

В таком случае схема формы Прелюдии такова:

A	B	A1
aa — bb1 — aa1	cc1c — d — cc1c — d — b2b3	aa2
8 10,1 8	12 4 12 4 16	14

Вместе с тем, при кажущейся простоте сложения целого, этому сочинению свойственны черты иных форм — рондо-концентрической и сонатной без разработки формы. Так, в Прелюдии отчетливо проявляется принцип рондо — в главной тональности трехкратно проводится тема Добра, которая приобретает значение рефрена (период; 8, 8, 14 тактов), чередующегося с эпизодами, — и зеркальной симметрии (упрощенная схема: a b a | c d c d | b a).

Однако главная особенность этого сочинения заключается в том, что в основе его содержания — контрастные, как два аспекта единого целого, но *равноправные* образы (объем темы Добра — 30 или, 8, 8, 14 тактов, Зла — 32 или 12, 4, 12, 4 такта), которым придается одинаковое смысловое значение. В представлении композитора они нерасторжимы и переходят друг в друга: Добро — в Зло, а затем, наоборот, Зло — в Добро, что бесконечно. Ведь мир постоянно балансирует на противоположностях, ибо нет ни первого, ни второго — *все едино*.

Поэтому, можно говорить о двух *равноправных*, выполняющих экспозиционную функцию ГП: ГП1 (такты 1—8), образующей арочную структуру (такты 20—27, 76—89) и дважды повторяющейся ГП2 (такты 28—39, 40—43; 44—55, 55—59), а также о сопряженных с ними производным контрастом и оттеняющих их тонально ПП1 (такты 9—19) и ПП2 (такты 60—75).

В отличие от ГП, ПП1 присуще неустойчивое развитие — сначала она воспринимается как середина трехчастной формы и кажется второстепенной: фрагмент темы Добра *Des* (ступени: VII—I—II—III—IV—III—III—II—I) переосмысливается в новых тональностях: *As* — *as* (ступени: III—IV—V—V), *Ges* (ступени: VII—I—VII—VI—V), *es* (ступени: II—III—II—I—VII), *b* (ступени: II—III—I—V—IV—VI; II—III—I—IV—V—IV). Лишь дальнейший ход развития событий показывает, что ПП1 приобретает самостоятельное значение и превращается в ПП2, которая выполняет важную драматургическую функцию — синтезирует исходные темы в новой тональности *cis*, по сути одноименной с *Des* (ступени: VII#—I—II—II—III—III—II—II—I), сжимается и оттеняет код.

Благодаря внедрению сонатного принципа развития изменяется статус формы Прелюдии — *движение формы* отражает диалектику явлений и процессов мира и человека в их многообразии. Речь идет о переменности функций музыкальной формы [2], вследствие чего возникает композиционная модуляция в форму более высокого ранга, в данном случае в рондо-концентрическую и сонатную форму.

Схема формы Прелюдии такова:

Первая часть (такты 1—27) — экспозиция ГП1, aa (*Des*) — ПП1, bb1 (*As, as, Ges, es, b*) — ГП1, aa1, (*Des*);

Вторая часть (такты 28—75) — реприза ГП2, cc1c — d — cc1c — d (*cis, E, gis*) — ПП2, b2b3, (*cis*);

Кода (такты 76—89) — ГП1, aa2 (*Des*).

Мыслящий образными антитезами, композитор делает однозначный вывод: побеждает Добро. Человеку необходимо пройти искушение Злом, осознать свои греховные помыслы и деяния, раскаяться, чтобы сделать правильный выбор и укрепиться в вере, ведь Бог и есть Добро.

Не случайно, в коде в противовес теме Зла, поднимающейся *снизу вверх* (такты 28—39, 44—55; 40—43, 56—59), вновь проводится тема Добра (такты 76—89) — она перемещается *сверху вниз* и достигает *f* первой октавы (такты 80—89). Обе темы устремляются навстречу друг другу, к *середине* (ось *as=gis, gis=as*), нацеливаясь на перевоплощение: *верх* (тезис) — *низ* (антитезис) — *середина* (синтез).

Существующая в потоке энергии, вещества и информации, открытая неравновесная нелинейная система активно взаимодействует с окружающей средой, что приводит к ее дезорганизации и возрастанию энтропии (степени беспорядка). Эти процессы лежат в основе неустойчивости и спонтанного появления *порядка из хаоса*, столь характерного для самоорганизации. Неравновесные условия вызывают эффекты корпоративного поведения элементов системы и свидетельствуют о нелинейности и альтернативности ее эволюции.

Известно: всякое новое рождается из структурного распада прежнего, что согласуется с идеей преемственности. Аттрактор концентрирует стохастические элементы, и участвует в создании нового порядка. Хаос оказывается конструктивным в своей разрушительности — выступает как переключатель режимов — и приводит к возникновению нового порядка.

Парадоксальным кажется то, что при переходе от хаоса к порядку все открытые неравновесные нелинейные системы ведут себя схожим образом. Они не только допускают хаос, но всегда балансируют на краю хаоса, поскольку сама жизнь — эмерджентный феномен. Процесс их развития определяется как взаимодействие элементов, протекающий во времени, как закономерное чередование *фаз порядка и хаоса*. Самоорганизация объясняется такими факторами, как открытость системы, наличие бифуркаций, действие случайности, нарушение симметрии.

Не случайно основными фазами развития Прелюдии становятся: *первая фаза* — порядок, экспозиция образов, *Добро* — *Зло*

(такты 1—59); *вторая фаза* — хаос, перемешивающий слой, синтез и переход (такты 60—75); *третья фаза* — новый порядок и завершение процесса, *Добро* (такты 76—89). Соотношение ее частей: 59—16—14 тактов, точка *Золотого сечения* сдвигается с 55 на 60—75 такты, переход, после чего Добро представляется в ином качестве — выбор сделан.

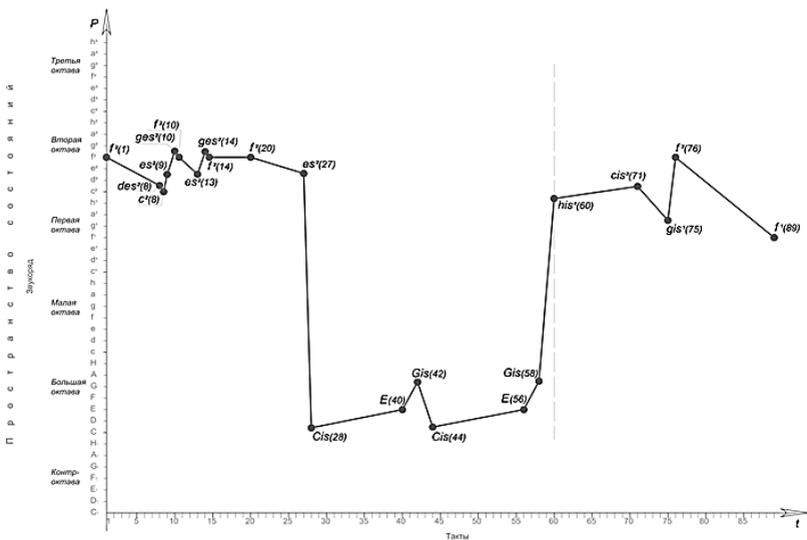
Поиск эволюционных альтернатив определяется *бифуркацией*, то есть разветвлением старого качества на конечное множество новых качеств, что регламентируется ей самой и носит *нелинейный* характер. В этом нелинейном процессе выделяются точки бифуркаций (Рисунок 1), в том числе, связанные с энгармонизмом, при переходе от первой ко второй (27 такт) и от второй части к коде — переломному моменту в развитии сюжета (75 такт):

Первая часть — верхний (главный) голос (такты 1—27): III—I (Des) = IV (As, as) — III—V = VI (Ges) — VII = VI (as) — V = I (es) — II = V (b) — V = III (Des) — II; *нижний голос* (такты 1—27): I (Des) = IV (As, as) — I = II (Ges) — V = IV (as) — I = IV (es) — V = I (b) — I—V = III (Des) — I—V;

Вторая часть — нижний (главный) голос (такты 28—75): V (Des) = V (cis) — I—V = III (E) — I = VI (gis) — I = V (cis) = II (fis) — I = IV (cis) — V = V (Des); *верхний голос* (такты 28—75): V (Des) = V (cis) = III (E) — V = III (gis) — (с 60 такта) I = V (cis) — II = VI (fis) — I = IV (cis) — V (Des);

Кода — верхний (главный) голос (такты 76—89): — III—III; *нижний голос* (такты 76—89): кода — I—V—I.

Сущность человека как уникальной духовно-телесной целостности проявляется в *свободе* выбора между добром и злом, идеальным и материальным, интуитивно-интеллектуальным и чувственно-эмоциональным, прекрасным и безобразным, что необходимо для его самоосуществления [11]. Свобода является высшей ценностью человеческого бытия: это и путь отхода от Бога, но и путь возвращения к Нему.



**Рисунок 1. График бифуркаций. Прелюдия № 15 Ф. Шопена.
Точка золотого сечения сдвинута с 55 на 60 такт**

Список литературы:

1. Айдарова И.Р. К вопросу использования теории фракталов в музыкальном искусстве и науке // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://www.astrozvon.com/index/pfp.option=com>.
2. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. — М., Музыка, 1970. — 227 с.
3. Войцехович В.Э. Синергетическая концепция фракталов (социальные и философские основания) // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — С. 141—156.
4. Грушко Г.И. Музыкальный стиль в истории европейской культуры: эволюционно-синергетический подход. Дисс ... канд. иск. наук. — Саратов, 2011.
5. Евин И.А. Фракталы в искусстве // Вопросы культурологии. — 2009. — № 6. — С. 75—78.
6. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика: начала нелинейного мышления // Общественные науки и современность. — 1993. — № 2. — С. 38—51.

7. Кобляков А.А. Синергетика, язык, творчество. — 2011 // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://spkurdymov.narod.ru/Koblyakov/Sasha3.htm>.
8. Новалис. Фрагменты // Зарубежная литература XIX века. Романтизм. — М.: Просвещение, 1976. — С. 56.
9. Синергетика и методы науки. — СПб.: Наука, 1998. — 438 с.
10. Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 495 с.
11. Фомина З.В. Человеческая духовность: бытие и ценности. — Саратов: Изд. СГУ, 1997. — 190 с.
12. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. — Л.: Лань, 1999. — 302 с.
13. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. — СПб.: Лань, 2010. — С. 348.

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЯ В XX ВЕКЕ (20—90 ГГ.)

Крылова Инна Николаевна

*канд. пед. наук, доцент Северо-Кавказского
федерального университета г. Ставрополь*

E-mail: Dizain_sieu@mail.ru

Скульптура и монументальное искусство в Ставропольском крае всегда развивались менее интенсивно, чем другие виды изобразительного искусства. Развитие монументальной скульптуры в XX веке здесь тесно связано с реализацией плана монументальной пропаганды в послереволюционный период. Многие из установленных памятников созданы по проектам не местных, а московских и питерских скульпторов: Н.В. Томского, П.И. Бондаренко, В.В. Козлова, В.И. Ингала, А.М. Портянко и др. [7, с. 433]. Советская эпоха здесь оставила многочисленные свидетельства классового подхода к истории. Нигилизм по отношению к «феодальной» и «буржуазной» культуре, искусственное насаждение культа вождей пролетарской революции, не критическое отношение к художественному уровню монументов, идеологический диктат привели к сооружению в городах, районных центрах, селах, станциях и аулах многочисленных памятников в частности главному партийному

идеологу — В.И. Ленину. Так, в 1924 году В.И. Ингал еще, будучи студентом Бакинского политического института, а впоследствии ставший известным советским скульптором, создаёт по собственной инициативе в нише скалы Красные камни кисловодского парка горельеф из песчаника с образом Ленина. Горельеф оказался непрочным. В 1930 (1927?) году скульптор Н.А. Андреев и архитектор П.П. Еськов повторяют его в бронзе и устанавливают на том же месте [5, с. 35]. Это скульптурное произведение стало одним из первых в истории ленинианы. За ним практически сразу же создаются другие. К наиболее удачным работам можно отнести бронзовую статую Ленина (1925 г., ск. В.В. Козлов), установленную в Лермонтовском сквере города Пятигорска (не сохр.). Примером воплощения ленинского плана монументальной пропаганды на Ставрополье так же являются многочисленные памятники героям революции и Гражданской войны, чья судьба была тесно связана с этим краем. В таких монументах раскрывается героическая тема. Далеко не все образы были глубокими, но в лучших из них скульпторы шли к воплощению нового революционного содержания через постижение классического наследия и преодоление влияний формализма.

С 30-х годов в монументальной скульптуре края заметно тяготение к идеализации природы. Большое значение придается выразительным средствам. Гранит привлекает многих скульпторов как материал, дающий особые возможности для широкого типического обобщения, для образов возвышенных по своему идейно-эмоциональному содержанию. Одним из примеров является памятник Г.Г. Анджиевскому (1936 г.) в Пятигорске. Кроме бюста или статуи на Ставрополье особую популярность приобретают обелиски [2, с. 154]. Наиболее характерный — обелиск в память о героях Гражданской войны (1927 г.), установленный в Кисловодске [6].

Тема войны, тема нравственного и физического испытания людей, из которого они вышли победителями, с периода военного времени и вплоть до 70-х годов в монументальной скульптуре края остается одной из самых актуальных. Памятник И.Р. Апанасенко (1943 г. арх. И.Р. Арцатбанян), установленный в краевом центре является одним из первых произведений, посвященных Великой Отечественной войне [3, с. 344]. Но следует признать, что в 50-е годы в портретном решении создаваемых монументов появляется некоторый шаблон, однообразие приемов, иногда явный натурализм, черты описательности. Ни подробная измеленная форма, ни внешняя импозантность не способствовали раскрытию образа.

В сельской местности края устанавливаются многочисленные памятники героям Гражданской войны, большинство из которых обладает низким художественным уровнем. К наиболее удачным можно отнести такие произведения, как: памятник Ф.Г. Шпаку (1957 г.) в с. Кугульта, памятник И.А. Кочубею (1959 г., ск. Ф.Н. Перетяtko) в Будённовске [5, с. 283]. Яркой выразительностью отличаются образы революционеров, известных деятелей науки и культуры в таких произведениях, как: бюст М.Ю. Лермонтова (1950 г., ск. Г.В. Курегян) в Кисловодске, памятник Г.К. Орджоникидзе (1952 г. ск. Г.В. Нерода, арх. Я.Ю. Брансбург) в Кисловодске, памятник С.М. Кирову (1959 г., ск. А.С. Кондратьев, арх. А.В. Сотников) в Пятигорске, памятник на могиле Ф.А. Цандера (1959 г., ск. А.А. Мануйлов, арх. В.П. Дюмин) в Кисловодске [5, с. 265].

В этот период продуктивно работает ставропольский скульптор Ф.И. Перетяtko. К числу его несомненных удач относится памятник К.Л. Хетагурову (1959 г., арх. Б.Ф. Будкевич), установленный на центральном проспекте краевого центра. В этом произведении привлекает та подлинная монументальность образа, которая находится в гармонии с личностью великого осетинского поэта-демократа. Памятник отличается от многих подобных ему еще и тем, что в нем продемонстрирована высокая культура исполнения. Светло-серая, серебристая окраска образа в граните облегчает довольно крупный постамент и еще больше усиливает его одухотворенность. Памятник прекрасно вписан в городскую среду и давно стал его неотъемлемой частью.

В 50—60-е года скульптурное искусство на Ставрополье продолжает развиваться в рамках советского, с его мировоззренческой системой, строгой нормативностью, с концепцией классовости и идейной борьбы. Его спецификой продолжает быть ангажированность социальным заказом. В крае устанавливают многочисленные памятники-монументы павшим за Советскую власть и погибшим в годы Великой Отечественной войны. Наиболее интересные из них находятся в Пятигорске (1968 г., ск. М.Г. Минкин), в Ставрополе (1976, ск. П.И. Верховский), в селе Величаевском (1963 г., ск. Ю.А. Ананьин), в селе Шведино (ск. Ф.Н. Перетяtko). В Пятигорске, в честь освобождавших край от оккупантов воинов сооружается аллея Героев, завершается оформление мемориального военного кладбища (1975 г., ск. Е.Н. Рукавишников) [6].

В 60—70-е года в крае особенно активно сооружаются монументы и памятники вождю революции и его соратникам, приуроченные к празднованию 100-летия со дня его рождения.

Скульптуры В.И. Ленина в бронзе и граните устанавливаются в центральной части крупных городов края: в Ставрополе (1962 г. П.И. Бондаренко, арх. А.А. Заварзин), в Железноводске (ск. Н.В. Томский, арх. А.А. Заварзин), в Пятигорске (1971 г., ск. А.М. Портянко, арх. В.В. Богданов, В.П. Соколов), в Георгиевске (1980 г., ск. Н.А. Щербаков, арх. Л.Б. Рапутов) и т. д. Многие из них и сегодня находятся в городской архитектурной среде и рассматриваются местными жителями и туристами как образцы не столько монументальной скульптуры, сколько как следы минувшей истории [3, с. 344].

В монументальной скульптуре последнего тридцатилетия XX века на Ставрополье все большее место по глубине идеи, по силе и оригинальности художественного выражения занимает архитектурно-скульптурный комплекс, мемориал. В 60-е годы на Ставрополье плодотворно работают талантливые белорусские скульпторы — братья Л.Е. и М.Е. Роберман. В последующий период благодаря их творчеству на территории края будет установлено 10 мемориалов и памятников. В их числе такие известные произведения, как: памятник героям Гражданской и Великой Отечественной войн (1967 г.) в Будённовске, мемориал «Солдатам Родины» (1970 г.) в Кисловодске, памятник «Вечная Слава» (1975 г., в соавторстве со ск. Е.Н. Рукавишниковым и Н.А. Санджаровым, арх. Ю.М. Градовым и Л.И. Левиным) в Нефтекумске [6]. В своих работах они используют приемы «крупного плана», фрагментарность композиции. По такому принципу ими создаются образы в известном мемориальном памятнике «Вечная слава» (1967 г., арх. М.И. Шукин, Г.Д. Ломанов), расположенном в краевом центре [4, с. 98]. Одной из наиболее интересных работ мастеров является кисловодский мемориал «Журавли» (1978 г.), выполненный из ковanej меди и черного мрамора. В нём скульпторы особенно обогащают изобразительные средства, используют декоративные возможности фактуры и цвета материалов, ищут оригинальное неканоническое решение образа. Во всех памятниках в соответствии с замыслом и талантом художников, по-разному разработаны проблемы синтеза, взаимосвязи скульптуры и архитектуры [1, с. 50].

В 70-х годах на Ставрополье много и разнообразно работает львовский скульптор Е.Н. Рукавишников. Он, как и другие художники, разрабатывает историко-революционную тему. Рукавишников тяготеет к эпическому решению образа, экспериментирует, ищет новые средства художественной выразительности, любит разнообразные приемы круглой и рельефной пластики, стремится ввести в обычную

скульптуру элементы декоративности, даже орнаментики, увлечен проблемой синтеза традиционных форм ваяния и современного лаконичного, декоративно-обобщенного пластического языка [1, с. 54]. Высокогражданственное звучание в скульптурах достигается им без декламации и наигранного пафоса. Наибольшую известность из творческого наследия автора получила скульптура пламенного революционера, первого переводчика «Капитала» на русский язык, Германа Лопатина (1975 г.), установленная на центральной площади краевого центра. Работы Е.Н. Рукавишника и его соавтора-скульптора Н.Н. Акуленко широко известны и в Пятигорске, из них выделяется пилон с портретом Ю.А. Гагарина. Их скульптурой и барельефами оформлены школы и предприятия города-курорта, а так же здания в Будённовске и Нефтекумске. Смело используя новые материалы, в частности, гальванику, Е.Н. Рукавишников любит применять в работах и твердые естественные материалы — камень, гранит, мрамор, часто работает в дереве. Это удачно иллюстрирует еще одна портретная работа — бюст основоположника военно-полевой хирургии, академика Пирогова в Пятигорске.

Со второй половине XX века местные художники так же осуществляют поиски новых выразительных средств, динамичности, лаконизма, простоты формы, обобщенности при яркой эмоциональности и остроте самого характерного. Они разрабатывают новый, так называемый суровый стиль. Поиск лапидарности языка привел некоторых художников этого направления даже к известному схематизму. В последующие годы этими особенностями отмечена творческая деятельность известных ставропольских скульпторов — Н.Ф. Санжарова, Г.В. Курегяна, Ю.А. Ананьина.

Монументальная скульптура конца 70-х годов демонстрирует разные стилевые концепции. Это чаще всего символический образ, схематично-отвлеченный или экспрессивно-напряженный. Ярким примером служит образ война на мемориале в честь павших героев в годы Гражданской и Отечественной войны — «Холодный родник» (1975 г., ск. Н.Ф. Санжаров), расположенном в Ставрополе или символические фигуры на монументе Европа — Азия (1987 г., ск. И.А. Постол) в Нефтекумске [4, с. 64].

Широкое распространение в крае в этот период получает связанный с ландшафтной средой и архитектурой портретный памятник. Он традиционно воплощает образы известных людей, живших или бывавших на Ставрополье. На фоне многих выделяется памятник А.В. Суворову, вошедший в монументальный скульптурный

комплекс, созданный в честь 200-летия основания Ставрополя (1976 г., ск. П.И. Верховский, арх. М.Л. Эпштейн, худ. Ю.П. Воинов).

В монументальной скульптуре конца XX века находит развитие даже жанровая линия. Камерное начало её в некоторых случаях не мешает монументальности, как естественность поз и жестов — исторической правде жизни. Ярким примером тому является памятник А.С. Пушкину (1987 г., ск. Э.М. Ладыгин, арх. Ю.И. Тихонов) в Ставрополе. В произведениях этого периода часто меняется взаимоотношение двух основных частей памятника — фигуры и постамента. Скульпторы то снижают постамент, то наоборот, повышают его или придают самостоятельное эстетическое значение архитектурной части монумента. Это наглядно представлено в памятнике М.Ю. Лермонтову (1994 г., ск. Н.Ф. Санжаров), установленном в сквере около Ставропольского Драматического театра. Данную работу можно оценивать по-разному, есть в ней свои слабые и сильные стороны, к числу последних относится попытка передать реальность происходящей прогулки поэта по аллее сквера через понижение постамента.

В начале XXI века развитие монументальной скульптуры на Ставрополье пусть и менее интенсивно, чем другие виды искусств продолжается. В краевом центре и городах КМВ усилиями местных властей или коммерческих структур осуществляется установка единичных памятников, причём с каждым годом всё интенсивнее. Эта позитивная тенденция вселяет надежды, ведь произведения монументальной скульптуры — это история в лицах, а «...народ, который не знает своей истории — обречен на вымирание» [1, с. 114].

Список литературы:

1. Бендик Б.А. Художники Ставрополя / Б.А. Бендик. — Л.: Художник РСФСР, 1982. — 127 с.
2. Землякова И.Ф. Заговорили обелиски / И.Ф. Землякова, В.И. Остапенко. — 2-е изд., испр. и доп. — Ставрополь: Ставр. кн. изд-во, 1984. — 255 с.
3. Край наш Ставрополье: Очерки истории / науч. ред. Д.В. Кочура, В.П. Невская. — Ставрополь: Шат-гора, 1999. — 528 с.
4. Памятники истории и культуры Ставрополя / авт. сост. В.В. Госданкер [и др.]. — Ставрополь: Ставр. фонд культуры, 1993. — 144 с.
5. Памятники Северного Кавказа [Текст]: автономные республики и Ставропольский край: [фотоальбом / Б. Гнедовский; фото В. Арсеньева и др.]. — М.: Сов. Россия, 1976. — 408 с.

6. Список мемориалов и воинских захоронений Ставропольского края, подлежащих государственной и общественной охране — памятников республиканского и местного значения [текст]. — Ставро., Ставропольская краевая общественная организация ветеранов войны, труда, вооружённых сил и правоохранительных органов, 2005.
7. Энциклопедический словарь Ставропольского края / сост. и гл. ред. В.А. Шаповалов. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006. — 460 с.

ТЕХНОЛОГИИ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА В РЕГИОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ДЛЯ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ

Костылев Сергей Валерьевич

*руководитель отдела воспитания и дополнительного образования
КГБОУ ДПО «Центр современных технологий профессионального
образования», эксперт Главной аттестационной комиссии
министерства образования и науки Красноярского края,
Лауреат конкурса стипендий Оксфордского Российского фонда,
г. Красноярск
E-mail: profikost@mail*

Инновационные и модернизационные процессы реформирования образовательной системы России в большей степени отразились в сфере подготовки кадров культуры и искусства. Обстоятельства политического и социально-экономического характера (повышение цен на образовательные услуги, потребность в капитальном ремонте учреждений образования, невостребованность выпускников и проблемы с последующим трудоустройством) становятся факторами негативных изменений в образовательном пространстве, активно влияющими на качественную подготовку специалистов социокультурной сферы.

Недавно проведенный Министерством образования и науки Российской Федерации мониторинг высших учебных заведений на предмет оценки эффективности их работы и реорганизации неэффективных государственных учреждений признал ряд университетов и академий культуры и искусства, театральных и промышленно-художественных институтов неэффективными. Итоги данного анализа свидетельствуют о том, что система подготовки

кадров высшей квалификации социокультурного и художественного профиля нуждается в диверсификации образовательных услуг и согласовании требований к качеству и содержанию образования со стороны рынка труда.

В решении этих стратегических задач особая роль принадлежит региональной системе профессиональной подготовки специалистов социально-культурной сферы, которая должна стать эффективным инструментом, способствующим изменению сложившейся ситуации и усилению роли государственного управления в развитии гуманитарного и художественного образования.

В соответствии со статьей 13 Закона РФ от 9 октября 1992 г. № 3612-1 «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» каждый человек без ограничения возраста имеет право на гуманитарное и художественное образование, на выбор его форм и способов в соответствии с законодательством Российской Федерации об образовании [2, ст. 2615].

Концепция долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года, утвержденная распоряжением Правительства РФ от 17 ноября 2008 г. № 1662-р, отмечает, что ведущая роль в формировании человеческого капитала, создающего экономику знаний, отводится сфере культуры, что обусловлено следующими обстоятельствами: переход к инновационному типу развития экономики требует повышения профессиональных требований к кадрам, включая уровень интеллектуального и культурного развития, возможного только в культурной среде, позволяющей осознать цели и нравственные ориентиры развития общества [6, ст. 5489].

Одобренная распоряжением Правительства РФ от 25 августа 2008 г. № 1244-р Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008—2015 годы декларирует, что развитие образования в сфере культуры и искусства является важнейшей базой для художественного образования в целом и основополагающей частью системы художественного образования, а также призвано обеспечить решение следующих задач: подготовка творческих и педагогических кадров в сфере культуры и искусства, а также педагогических кадров для системы художественного образования; сохранение и передача новым поколениям традиций российского профессионального образования в сфере культуры и искусства; реализация нравственного потенциала искусства как средства формирования и развития этических норм поведения и морали, как личности, так и общества и др. [5, ст. 4069].

Согласно Основным направлениям стратегии культурной политики Красноярского края на 2009—2020 годы, утвержденным постановлением Правительства Красноярского края от 20 января 2009 г. № 24-П, одним из важнейших способов формирования и развития целостной личности, ее духовности, творческой индивидуальности является художественное образование как процесс овладения и присвоения человеком художественной культуры своего народа и человечества [1].

Таким образом, система подготовки специалистов художественной и социально-культурной сферы имеет достаточное количество нормативно-правовых актов федеральных и региональных органов исполнительной власти для обеспечения высокого качества профессионального образования.

Однако анализируя систему культуры Красноярского края необходимо отметить противоречивые тенденции на региональном уровне:

- функционирует развитая система непрерывного художественного образования, позволяющая сохранять преемственность традиций профессионального искусства;
- кадровый потенциал не соответствует современному уровню возникающих проблем в социально-культурной сфере; в культуре и художественном образовании; слабо развита инновационная и экспериментальная деятельность, присутствует недостаточно сильная направленность на развитие и позиционирование современного искусства, развитие творчества и креативности, производство новых культурных символов, знаков, смыслов и ценностей.

Все это актуализировало исследование проблемы эффективного использования методов и технологий арт-менеджмента в региональной системе подготовки кадров для сферы культуры и искусства Красноярского края.

На сегодняшний день в Красноярском крае основой ресурсного обеспечения системы художественного образования в сфере культуры остается достаточно развитая сеть государственных и муниципальных образовательных учреждений, в которую входят 126 муниципальных образовательных учреждения дополнительного образования детей, 6 краевых государственных учреждений среднего профессионального образования, 2 федеральных государственных бюджетных образовательных учреждений высшего профессионального образования и 1 краевое государственное автономное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры».

Гуманитарный институт ФГАОУ ВПО «Сибирский федеральный университет» реализует ряд основных образовательных программ бакалавриата и магистратуры: «Искусства и гуманитарные науки»; «Культурология», «Социально-культурная деятельность», «История искусств».

По своему социокультурному предназначению региональная система подготовки и повышения квалификации кадров в области культуры должна отвечать следующим основным требованиям: формировать коллективно и индивидуально значимые духовно-нравственные потребности, интересы, запросы обучающихся и обеспечивать их удовлетворение в соответствии с общественными нормами; создавать условия для самореализации потенциала личности и социальных общностей; обеспечивать воспроизводство культурных образцов и практик.

Определяющая роль в этом процессе должна отводиться технологиям арт-менеджмента, направленным на формирование конкурентоспособного работника, востребованного социально-экономической сферой региона. В качестве результата эффективной реализации данных технологий может рассматриваться личность будущего специалиста, владеющего общими и профессиональными компетенциями: способностью совершенствоваться и развивать свой интеллектуальный и общекультурный уровень; проявлять инициативу, в том числе в ситуациях риска, брать на себя всю полноту ответственности, применять культурологическое и художественно-искусствоведческое знание в профессиональной деятельности и социальной практике; свободно владеть теориями, категориями и методами, связанными с изучением культурных форм, процессов, практик и др.

Термин технология (греч. *tehne* мастерство + *logos* учение) представляет собой совокупность знаний о способах и средствах проведения производственных процессов, а также самые процессы (технологические процессы), при которых происходит качественное изменение обрабатываемого объекта [3, с. 252].

Активное развитие инновационных тенденций в социально-культурной и образовательной сфере общества, большой опыт культурных практик, авторских школ и специалистов-новаторов требует обобщения и систематизации в современной культурологической науке. Одним из средств решения этой проблемы является технологический подход, применения понятия «технология» к сфере культуры и образования. Использование данного подхода предполагает точное инструментальное управление процессом профессиональ-

ной подготовки специалистов социокультурного и художественного профиля и гарантированное достижение поставленных целей.

Сущность и классификация современных технологий арт-менеджмента могут быть представлены в виде таблицы:

Таблица 1.

Типология современных технологий арт-менеджмента

Типы технологий	Сущность и характеристика
Организационно-управленческие и маркетинговые технологии	Обеспечение процессов планирования, организации, реализации и мотивации работы исполнителей для осуществления конкретных проектов и видов деятельности. Разработка стратегий развития образовательных учреждений культуры и искусства. Оценка эффективности управленческих решений в системе подготовки кадров культуры. Разработка маркетинговой стратегии учреждений, планирование и осуществление мероприятий, направленных на изучение потребностей рынка труда в специалистах социокультурного профиля
Образовательные и профессионально-ориентированные технологии	Обеспечение единства целей, задач, мотивов и способов образовательной деятельности обучающихся при реализации основных образовательных программ художественного, социокультурного, культурологического и искусствоведческого профиля
Творчески развивающие, формирующие технологии	Технологии творчества через воздействие на эмоционально-чувственную сферу, положительно влияют на процесс воспитания духовности, ценностных ориентаций, культуры чувств, развития познавательных сторон личности
Коммуникативные технологии	Создание эффективной коммуникационной инфраструктуры образовательного учреждения, обеспечение внутренней и внешней коммуникации, формирование и обеспечение высокого уровня корпоративной культуры. Деятельность по улучшению взаимоотношений между участниками образовательного пространства и общественностью; координированные усилия по созданию благоприятного представления о системе подготовки кадров культуры

Технологии рекламы и общественных связей	Разработка, подготовка к выпуску, производство и распространение рекламной продукции о возможностях профессионального образования в области культуры и искусства, формирование или поддержание положительного интереса к специальностям художественного и социокультурного профиля
Event-технологии	Проведение знаковых и запоминающихся мероприятий о системе подготовки кадров сферы культуры способствует формированию положительного образа специалиста социально-культурной и художественной деятельности. Основаны на психолого-педагогических закономерностях развлекательно-игровой, художественно-зрелищной деятельности. Организация событийных акций несет аксиологическую, социокультурную, воспитательную, психологическую нагрузку
Publicity-технологии	Неличное и неоплачиваемое стимулирование хорошего имиджа образовательного учреждения путем распространения позитивной информации о нем. Целевой ориентир пропаганды — благожелательное отношение к учебному заведению со стороны различных групп интересов

Таким образом, комплексное использование методов и технологий арт-менеджмента в региональной системе подготовки кадров для сферы культуры и искусства Красноярского края будет эффективным и результативным, если будет обеспечено:

- планомерное педагогическое и андрогогическое сопровождение образовательного процесса через систему механизмов и средств, направленных на формирование способности обучающихся и слушателей применять в производственной социокультурной деятельности базовые профессиональные знания, освоение ими компетенций, в частности: осознание социальной значимости своей будущей профессии, высокая мотивация к выполнению профессиональной деятельности; стремление к саморазвитию, повышению своей квалификации и мастерства; умение критически оценивать свои достоинства и недостатки, наметить пути и выбрать средства развития достоинств и устранения недостатков и др.;
- целенаправленное и систематическое повышение профессионального уровня педагогических работников учреждений профессионального образования, направленного на успешное освоение и активное использование в образовательной практике современных образова-

тельных технологий, способствующих непрерывному обновлению программно-методического обеспечения, содержания, форм и методов социокультурного, искусствоведческого и художественного образования с учетом лучшего отечественного опыта и мировых достижений.

Список литературы:

1. Ведомости высших органов государственной власти Красноярского края от 31 января 2009 г. № 5 (301).
2. Ведомости Съезда народных депутатов Российской Федерации и Верховного Совета Российской Федерации от 19 ноября 1992 г., № 46, ст. 2615.
3. Краткий словарь иностранных слов / Сост. С.М. Локшина. — М.: Рус.яз., 1985. — 352 с.
4. Новикова Г.Н. Технологии арт-менеджмента: Учебное пособие / Г.Н. Новикова — М.: Издательский Дом МГУКИ, 2006. — 178 с.
5. Собрание законодательства Российской Федерации от 1 сентября 2008 г. № 35, ст. 4069.
6. Собрание законодательства Российской Федерации от 24 ноября 2008 г. № 47, ст. 5489.
7. Тульчинский Г.Л., Шекова Е.Л. Менеджмент в сфере культуры: Учебное пособие / Г.Л. Тульчинский, Е.Л. Шекова. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007. — 528 с.
8. Чижигов В.М., Чижигов В.В. Введение в социокультурный менеджмент: Учебное пособие. / В.М. Чижигов, В.В. Чижигов — М.: МГУКИ, 2003. — 138 с.

«НО-ЖА-ЛИ»: НЕНАПИСАННЫЙ БАЛЕТ КЛОДА ДЕБЮССИ

Репина Станислава Сергеевна

*доцент кафедры музыкального и вокального искусства ФГБОУ ВПО
«ГАСК» Институт танца г. Москва
E-mail: it-gask@inbox.ru*

Жанр балета оказался для Дебюсси особенно «несчастливым». Множество его замыслов именно в этом жанре так и осуществилось. Причины неудач были разными: недостаток времени, разногласия с заказчиками, финансовые трудности, юридические проблемы, связанные с авторскими правами. Из семи (!) балетных проектов лишь одно произведение было полностью закончено (включая оркестровку)

композитором и поставлено еще при его жизни («Игры»). Три других — «Весна», «Камма» и «Ящик с игрушками» — были инструментованы другими композиторами, и лишь один из них Дебюсси имел возможность увидеть на сцене.

Если во Франции композитор сотрудничал с классической балетной труппой, то все его английские проекты («Камма» и «Но-жа-ли») были предназначены для исполнения в мюзик-холле. Бурное развитие этого явления в Англии привело к огромной популярности небольших ярких танцевальных номеров или одноактных балетов. Как правило, развлекательная программа вечера состояла из нескольких эпизодов подобного рода. Хореографической основой этих спектаклей стал «новый танец», яркими представительницами которого были Айседора Дункан, Мод Аллан, Лой Фуллер и другие. Соответственно сложились и формы такого мини-представления, которое уже не имело развитой номерной структуры, как балеты классического наследия. Новый балет, как правило, был небольшой по протяженности с ограниченным количеством главных действующих лиц, состоял из нескольких сцен, и часто в основе своей имел экзотический, исторический сюжет. Хореографы в своих постановках нередко использовали небалетные произведения известных композиторов, но порой это вызывало нелестные высказывания критиков, выступавших в защиту музыки. Столь же частым явлением был заказ партитуры на определенное, уже готовое либретто. Одним из таких заказов стал балет «Дворец молчания», с которым к Дебюсси обратился менеджер театра «Альгамбра» Андре Шарло.

Дебюсси был довольно тесно связан с английской театральной жизнью. Первый его запланированный визит в Лондон состоялся 12 июля 1902 года, вскоре после премьеры «Пеллеаса», когда он останавливался в отеле «Сесил» (в сопровождение Мери Гарден) по приглашению Месседжера. Финансовые причины заставили его в 1913 году подписать контракт на создание партитуры балета «Дворец молчания».

Одним из соавторов балета стал Жорж Фёр. Георг ван Слутер (известный как Жорж Фёр), парижанин, имеющий бельгийские и датские корни, славился своим обаянием и разносторонними талантами: художника-декоратора, постановщика шоу, писателя и поэта. Одна из его самых ранних известных работ (написанная в Голландии, еще до приезда в Париж в 1890 году) — пьеса «Дворец молчания». Позднее он переработал ее в сценарий одноактного балета (в октябре — ноябре 1913 года), который состоял из вступления

и восьми сцен, и действие которого происходило в Древнем Китае на острове Формоза.

Страницы, названные вступлением, начинались с краткого изложения «статус кво» Формозы, которое должно было читаться вслух во время оркестровой интродукции:

Принц Хонг-Ло немой, Принц Хонг-Ло проклят, И чтобы отомстить судьбе Он обрек свой дворец на «Молчание». Торжественную клятву хранил суровый закон. Его душа полна меланхолии и объята страхом! Пусть все будет печальным в его глазах! Большие приглушенных красок! Большие тонких нюансов! Пусть стены будут «нейтральными». Люди будут серыми, А он будет Черным! Бедный принц! — Он любит маленькую принцессу НО-ЖА-ЛИ. Ей, нежной рабыне, он поклоняется как идолу. Пред ней был бессилен закон, Была лишь только клятва: Так пусть же она отражается в звенящих оттенках! Пусть она будет как цветок! Она как свет среди этой печали.

Первая сцена представляла Принца Хонг-Ло, который родился немым и установил в своем дворце закон молчания. Каждый, кто заговорит, — умирал.

Сцена вторая представляет маленькую Но-Жа-Ли, следующую за стариком, несущим ее игрушки. Она не может понять связи между радостью и умением говорить.

Сцена третья. Хонг Ло появляется со своим малайским шутком Маланг-Малангом, который представляет трагедии жизни с помощью мимики, масок и жестов.

Сцена четвертая. Но-Жа-Ли одна, несчастная и расстроенная.

Сцена пятая. Принц Хонг-Ло падает ниц перед Но-Жа-Ли и ее троном так, как если бы она была божеством, обращая к ней «жесты страдания».

Сцена шестая (предположительно, мимическая). Однако она, стремясь к смеху и жизни, остается равнодушной к его мольбам, и принц находит способ сказать ей о своей любви, не нарушая придуманного им же закона молчания.

Сцена седьмая. Представляет оркестр Малаяна — гамелан со «странными колоколами, горизонтальными арфами и низко звучащими барабанами».

Сцена восьмая. Гамелан сопровождает аллегорический «Балет любовного пламени», который сочинил Хонг-Ло, и в котором надежда и страх, радость и боль, доверие и любопытство, триумф и отчаяние сражаются друг с другом. Как и ожидалось, в конце «пламя любви» торжествует. Но Но-Жа-Ли притворяется, что не поняла смысл балета

и делает вид, что заснула в момент триумфального финала. Рассерженный Принц в негодовании вытаскивает свою саблю и подбегает к Но-Жа-Ли, но останавливается, замороженный ее хрупкостью и красотой. Его гнев оборачивается против балетной труппы, и он атакует этот Кorteж Любви. Однако Любовь и человеческие чувства побеждают и покоряют Хонг-Ло. Он отменяет свой закон молчания и выгоняет ненавистных стражей из своего замка. Все поют гимн радости возвращению жизни, и маленькая принцесса Но-Жа-Ли больше не скрывает любви к бедному немому принцу.

Многие считали сценарий непригодным по ряду причин, но Фёр знал об интересе Дебюсси к ориентализму и имел возможность пригласить гамелан с острова Формоза для седьмой и восьмой сцен. Еще до 1913 года, когда он заинтересовался этим сюжетом, Дебюсси уже имел Индокитайский опыт в 1889 году на Всемирной выставке.

В начале октября 1913 года Дебюсси одобрил сценарий Фёра и начались переговоры о сотрудничестве.

«Я получил письмо от мсье Андре Шарло: он пишет мне о «Но-жа-ли» (формально «Дворец молчания»), так как он намеревается поставить его в этом году! Это преждевременно для меня. Кроме того, я не хочу, чтобы эта музыка была исполнена до того, как решится судьба Франции, она не имеет никакого значения (ни смеха, ни слез), когда так много людей начнут друг друга увечить!», — писал он Дюрану.

Композитору так и не удалось написать этот балет. Он все время отвлекался на другие произведения, мешали также гастрольные поездки, плохое самочувствие. Когда срок, оговоренный в контракте, подошел к концу, Дебюсси не смог представить партитуру балета и предложил в качестве замены переработанное юношеское произведение «Весна». Шарло не имел выбора, так как он также был связан сроками в постановке своего ревю. Обойтись без «французского балета» в его составе Шарло не мог.

От «Но-жа-ли» остались лишь немногочисленные фрагменты музыки, которые, впрочем, могут дать некоторое представление о стилистике этого балета. Как и в «Камме», Дебюсси мыслит эту музыку тонально, но на слух она не кажется подчиненной тональным тяготениям. В мелодике композитор, по всей видимости, отталкивался от экзотической направленности самого сценария. «Китайский» колорит в ней отражен с помощью квартových мелодических ходов, а также различных гармонических построений, основой которых также является кварта. Вторая характерная особенность — «черноклавишная» пентатоника. В сохранившейся части вступления Дебюсси дает некоторые пояснения. Интересно,

что «молчание» он характеризует тритоном, «повисающим» в басах, а при появлении маленькой принцессы Но-Жа-Ли оркестр действительно замолкает. В другом фрагменте (предполагается, что эта музыка должна была отражать чувства принца Хонг-Ло) вся оркестровая ткань движется параллельно, то септаккордами, то квинтсектаккордами, но фактура изложения такова, что в басу звучат «пустые» параллельные квинты, в среднем регистре «параллельные» большие терции и у солирующей скрипки — насыщенная хроматикой мелодия. Подобное параллельное движение есть и в двух других фрагментах, но здесь, как и во вступлении, господствуют кварто-секундовые созвучия, а к ним прибавляется оstinатный ритм.

В заключение необходимо отметить некоторые интересные особенности этого проекта, которым, к сожалению, так и не довелось оказаться воплощенным в спектакле. Первая из них — мелодекламация, которая предполагалась во вступлении к балету. Вероятно, перед нами один из многочисленных опытов в рамках данного жанра: подобные эксперименты и поиски новых решений типичны для начала XX века. В «Но-жа-ли» этот драматургический ход обосновывался сюжетом. С одной стороны, события балета, безусловно, нуждались в предыстории, воплотить которую пластическими средствами было чрезвычайно трудно. С другой стороны, сочетание музыки и декламации лаконичного, но тщательно продуманного, текста с самого начала спектакля рождала определенную экзотическую атмосферу, создавая параллели с народными театральными представлениями стран Азии. Вторая оригинальная черта балета — предполагаемое использование гамелана. Жаль, что Дебюсси, которого так интересовали возможности звучания этого национального оркестра так и не написал музыку для него.

Список литературы

1. Debussy, Claude Documents iconographique. Avec une pref. et des notes par Andre Gauthier. — P., 1952.
2. Golea, Antone Claude Debussy: List complete des oeuvres. — P., 1983.
3. Jarocinski, Stefan Debussy. Kronika, zicia, dzieta epoki. — K., 1972.
4. Lesure, Francois Debussy (Iconographie musical). — P., 1980.
5. Lockspaiser, Edward, Halbreich, Harry Debussy. — P., 1962.
6. Orledge, Robert Debussy's orhestral collaborations. Khamma. // М. Т. — 1975. — Vol. 116. — № 3.

КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ МИРА НА ПРИМЕРЕ РАННЕМИНОЙСКОЙ ВАЗОПИСИ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ИСКУССТВО НОВОГО ВРЕМЕНИ

Сазонова Софья Александровна

соискатель кафедры теории и истории культуры ГАСК, г. Москва

E-mail: dlmovenok@bk.ru

E-mail: dlmovenok@gmail.com

Сегодня историков искусства интересуют взаимосвязи между древним искусством и современным. В начале XX века археологические находки ученых повлияли не только на историков искусства, но и на художников, которые использовали приемы древних мастеров в своем творчестве.

Самые первые археологические раскопки начались на Крите в XIX веке, но только «в 1900 г. были начаты систематические раскопки дворца в Кноссе. Их возглавил английский археолог, А. Эванс» [4, с. 78]. Минойская цивилизация, о которой слышали только в мифах, благодаря открытию Кносского дворца, стала известной всему миру. До сих пор Британская археологическая школа ведет раскопки, «обнаружены десятки новых археологических памятников: дворцы... поселения, святилища и некрополи» [4, с. 79].

Особый интерес, в рамках нашей работы, представляет вазопись Крита раннеминойского периода, оказавшая влияние на развитие этого вида искусства не только на Крите, но и в соседних регионах. Именно минойская вазопись стала наиболее известной в эгейском бассейне. По росписям, сохранившимся на керамике, мы можем судить о мифологии минойской цивилизации, мы расширяем наши знания о виртуозных мастерах давно ушедшего времени.

Нельзя забывать, что вазы служили не только украшением, а имели порой сакральный смысл, или же использовались в быту. В амфорах подавалось вино, в кратерах это вино смешивалось с водой. В психтеры опускались кратеры для охлаждения напитка [2, с. 4].

Вазы были широко распространены в обиходе, а также активно продавались за море. Очень часто обнаруживают керамические изделия минойского периода в Египте, Малой Азии и на побережье средиземного моря.

Сравнивать вазопись раннеминойского периода можно, например, с современной графикой, с одним лишь существенным

различием: древние мастера решали непростые задачи, расписывая округлые, изогнутые вазы. Интересные орнаменты и изображения фигур — вот что украшает произведения минойских мастеров. Безусловно, для такой работы требовалась немалая изобретательность, навык, мастерство и сноровка. Сложный мотив или орнамент размещался на поверхности тулова вазы. Невероятная виртуозность требовалась для росписи килика или плеч кратера. Мастера разрабатывали композиции, которые могли вписываться в различные обрамления, как на вогнутые поверхности (например, киликов), так и на изогнутых сферически сосудах других форм.

Раннеминойский период датируется XXX—XXII веками до н. э. Время возникновения цивилизации относится к эпохе ранней бронзы и до этого момента, по мнению Кузищина В.И., критская культура не выделялась сколько-нибудь заметно на общем фоне древнейших культур Эгейского мира [4, с. 40]. «...Критская керамика этой эпохи и в техническом, и... художественном отношении... проигрывает на фоне великолепных изделий кикладских и элладских гончаров... Казалось бы, ничто в этом искусстве не предвещает фантастического великолепия позднейшей... вазовой живописи...» [1, с. 86]

Искусство керамики в Греции зародилось самостоятельно, вследствие оседлой жизни, а не было привезено, как считалось ранее, из Малой Азии или с севера Балканского полуострова [5, с. 18]. Археологами были обнаружены обломки горшков грубой работы (относящихся к периоду неолита), необожженных и достаточно примитивной формы.

Интересно, что в керамике Крита раннеминойского периода, можно найти общие черты с искусством Кикладских островов. «Оживление контактов раннеминойского общества с внешним миром, и в первую очередь с островами центральной части эгейского бассейна, начинается где-то вскоре после середины III тыс. — в хронологических рамках РМ II периода...» [1, с. 96]. В подтверждение этому на Крите были обнаружены различные образцы кикладского импорта, в том числе, глиняных сосудов. Некоторые, как считает Андреев Ю.В., могли быть изготовлены непосредственно кикладскими мастерами уже на Крите. Так мы легко можем сделать вывод, что более «продвинутые» в гончарном мастерстве жители Киклад стали первыми учителями критских гончаров.

«Однако следует... подчеркнуть, что все взятое ими у народов Востока минойцы... не просто слепо копировали, но творчески перерабатывали и переосмысливали, добиваясь органического

врастания этих чужеродных компонентов в свою собственную культуру...» [1, с. 100]. Учитывая эти особенности, можно сказать, что «при всей своей незамысловатости и даже примитивности» [1, с. 100] искусство Крита периода ранней бронзы самобытно и уникально. Минойцы выработали свое собственное эстетическое отношение к окружающему миру, с его «постоянно меняющейся комбинацией подвижных цветовых пятен и полос» [1, с. 100]. Критские мастера обладали особым чувством меры, цвета и движения, что ярко и наглядно показывают нам оставшиеся с того времени удивительные памятники искусства. Здесь нельзя не провести параллель с зарождающимся в начале XX века искусством авангарда, где эти, на первый взгляд «примитивные» черты находят широкое применение. Именно движение цвета и сам цвет был основой творчества, например, такого выдающегося художника, как Кандинский В.В. Но если у Кандинского В.В. такая концепция превращается в целую философию, то задачи раннеминойских мастеров остаются для нас загадкой.

О таком уровне мастерства можно судить по сосудам, относящимся ко второй половине 3-го тысячелетия до н.э. В это же время стал известен и гончарный круг, что привело к развитию керамики, производству тонкостенных сосудов [5, с. 41].

В этот период параллельно развиваются два направления — это монохромная керамика с резным орнаментом и вазы, расписанные яркими красками. Неолитические традиции, которые оставили после себя керамику серого цвета, украшенную гравировкой, сменились на вазы так называемого Пиргос-стиля. Это название произошло от «гробницы, устроенной в пещере Пиргос, близ Нирухани, в центральном Крите...» [5, с. 59], где были обнаружены эти образцы. Это были кубки «на высоких конусообразных ножках» [5, с. 59], которые изготавливались, по всей видимости, из прокопченной глины темного цвета. Они украшены простым рисунком из вертикальных и горизонтальных полос, полученных, видимо, после полировки.

Следующий стиль, популярный в то время, — это Агиос Онуфриос, получивший свое название также в честь гробницы, расположенной рядом с Фестом. Обнаруженные вазы имели форму кувшинов с широким горлом и округлым туловом. Все они имели носик-слив, поднятый вверх. Для украшения этих керамических изделий использовалась темная, а так же красно-коричневая краска. Узор, как и в предыдущем случае, очень простой — это строго вертикальные и горизонтальные полосы, пересекающиеся и образующие сетку. «Следует отметить присущее критским вазописцам чувство тектоники сосуда: на тулове вазы полосы орнамента идут обычно вертикально или слегка наклонно, подчеркивая

его сужающуюся к плечикам и к донцу форму...» [5, с. 59]. Техника изготовления и обжиг изделия находились уже в то время на достаточно высоком уровне [6, с. 53].

После вышеперечисленных изделий, появляются новые, относящиеся к так называемой «пятнистой керамике» (mottled ware) или стилю Василики (опять же по месту находки). Этот стиль относят к раннеминойскому II периоду. Он весьма своеобразен. Сосуды стиля Василики обжигали неравномерно, поверхность покрывали «переходящими друг в друга переливающимися пятнами лака от красновато-коричневого до золотисто-желтого цвета» [5, с. 51]. Именно благодаря этому лаку, меняющему цвет в различных местах сосуда по-разному, расцветка получалась весьма разнообразной. «Некоторые особенно причудливые пятна гончар мог создавать, поднося к еще непросохшему лаку раскаленный уголь» [1, с. 101]. Видимо, изначально такой эффект был получен совершенно случайно и вазы с таким узором выбраковывались. Но со временем эта причудливая игра цвета стала привлекать гончаров. Конечно же, такой способ обработки сосуда давал возможность бесконечно варьировать оттенками и узорами. «Сам элемент случайности... не исчез, а... был поднят на уровень основополагающего эстетического принципа, стал настоящей квинтэссенцией всей орнаментальной системы «пятнистой керамики» [1, с. 102].

Андреев Ю.В. считает, что используя эти приемы, художник «самоустранялся», превращаясь в своего рода орган чувственного восприятия красок и только фиксировал игру пламени и свежего лака. Но при этом, по некоторым образцам керамики видно, что гончар принимает огромное участие в процессе, следит за ним и вкладывает особый смысл в каждое действие. Здесь мы видим воплощение эмоциональной стороны жизни художника. Его впечатление от окружающего мира, которое нашло выражение таким нехитрым образом. И снова нельзя не обратить внимание на то, что именно фиксация впечатлений, и импровизации активно использовались художниками начала XX века.

Ярким примером этой техники является кувшин из Василики. Орнамент имеет форму пламени, языки снизу охватывают всё тулово изделия. Форма изделия прежняя, это кувшин с длинным сливом. И опять же мы находим похожие по форме изделия на Кикладских островах. «Несомненно... связь подобных ваз с изделиями из металла... еще заметнее эта связь в распространяющихся среди критской керамики сосудах типа чайников с длинным изогнутым носиком...» [5, с. 51]. Интересно изображение глаза на носике (нанесенное, видимо, углем), которое встречается довольно часто. Так носик становится похож на вытянутую голову птицы. Такая форма сосуда, в виде птицы, получит впоследствии

широкое распространение в эгейском мире, такая форма идеальна для возлияний и существует до сих пор [3, с. 98]

Дошедшие до наших дней сосуды Василики доказывают, что в III тысячелетии до нашей эры критские мастера воспринимали мир в «импрессионистической манере», в движении, в изменениях и превращениях. Мы видим, что в изделиях керамики нет автономности и замкнутости в отличие от тех же кикладских мастеров. Идеи вазописцев смелые и манера их воплощения в жизнь говорит о высоком мастерстве и виртуозности.

Возвращаясь к изображениям животных, необходимо отметить, что в эпоху неолита они становятся весьма популярны на Крите. В раннеминойском периоде были созданы вазы в виде различных животных. Часто встречаются сосуды в виде быка, а иногда и свиней. Причем мастера довольно точно передают внешний вид животных. Изображение быка столь популярны, что это еще раз свидетельствует о наличии культа быка. Любопытно, что на Кикладских островах (на о. Сирос) была обнаружена ваза в виде медведя. Из-за сходства техники оформления изделия не исключают, что ваза имеет критское происхождение, т. к. не имеет аналогий на островах. Также нельзя не отметить, что анималистическая направленность творчества, уходящая корнями в еще более древние времена, популярно и в начале XX века, когда археологическая наука бурно развивалась.

Мы не раз упоминали о влиянии Кикладских островов на формирование особой минойской вазописи. Кикладскую керамику этого же периода времени «отличает строгое, можно даже сказать, аскетическое изящество» [1, с. 42]. Интерес вызывает узор и его влияние на критскую вазопись несомненно. Самым популярным орнаментом была спираль, это своего рода «фирменный знак» кикладской керамики, который «позаимствовали у нее и другие эгейские культуры, прежде всего минойская и элладская» [1, с. 42].

В конце раннеминойского периода, между «2300 и 2100 гг до н. э., на Крите появляется керамика, декорированная в совершенно новой манере» [1, с. 105]. На темном фоне наносятся белой краской линейно-ленточный орнамент из декоративных лент и спиралей. Сам рисунок не представляет собой ничего уникального, мазки свободны и даже несколько небрежны, но при этом сами полосы удивительным образом сочетаются с формой сосуда, подчеркивая ее. «Мастера, расписывавшие эти сосуды, явно стремились уйти от живописного произвола «пятнистой керамики»... внести определенный порядок и организованность в хаотическое мелькание цветowych пятен и полос и свести все бесконечное многообразие этих созданных самой природой узоров

к немногим простейшим орнаментальным мотивам» [1, с. 105]. Так мы можем наблюдать стремление мастера упорядочить хаос, присущий предыдущему стилю. Теперь, критские мастера не только передают впечатления об окружающем мире, но и пытаются осмыслить его, переводя язык природы в язык знаков.

Раннеминойская культура раскрывает важную страницу истории существования вазописи. Сам ее облик нарушает традиционные представления об искусстве древности. Каноничность искусства минойского Крита опиралась на соответствующие представления о мире и имела предпосылки в общественном бытии. Конечно же, речь идет о необходимости государства обороняться от внешних врагов. В этом отношении на Крите сформировались совершенно уникальные условия благодаря удачному расположению острова. Как известно, не было найдено ни защитных сооружений, ни оружия. Это, безусловно, нашло отражение в искусстве минойцев. Мы не найдем ни одного воинственного мотива.

Важно отметить, что каноническая культура на Крите довольно рано была заменена этапом, доступным другим цивилизациям лишь в более позднее время. Речь идет об эстетизации. Жизнь представляется праздником, где важными действующими лицами становятся раскованность и пластика, асимметричность, змеящиеся ритмы и линии. Спустя века, можно заметить нечто похожее в искусстве XIX—XX веков, например, в творчестве Марка Шагала. Эгейская культура была открыта как раз на рубеже веков, что не могло не найти отражение в искусстве нового времени.

Историческое и культурное наследие минойского Крита, оставленное нам — это кладезь знаний и неисчерпаемая шкатулка открытий.

Список литературы:

1. Андреев Ю.В. От Евразии к Европе: Крит в эпоху бронзы и раннего железа. — Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2002, с. 42—105.
2. Блаватский В.Д. История античной расписной керамики. М.: Издательство Московского Университета, 1953, с. 4.
3. Буткевич Л.М. История орнамента. — М.: Владос, 2008 год, с. 98.
4. Кузицин В.И. История Древней Греции. — М.: Высшая школа, 2003, с. 40—79.
5. Сидорова Н.А. Искусство Эгейского мира. — М.: Искусство, 1972, с. 18—59.
6. Reynold Higgins. Minoan and Mycenaean art. — London: Thames & Hudson LTD, 2005, P. 53.

НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ СИНЕСТЕЗИИ В ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ

Томашева Ангелина Аркадьевна

*заместитель директора по учебной работе БОУ ДОД
«Экспериментальная детская музыкальная школа», г. Омск
E-mail: panmedik@mail.ru*

Процесс синтеза искусств начинался еще в конце XIX века. В его основе лежит психологический феномен — синестезия («со-ощущение») — взаимодействие между отдельными модальностями восприятия (визуальной, аудиальной и кинестетической). Это явление из области психологии, оно связано с работой памяти и мышления, точнее, с ассоциативной природой памяти и интуицией. Если говорить о синестезии искусств, то особенно ярко выражен такой взгляд на мир в эстетике символизма-импрессионизма. Результаты такого восприятия художественного образа проявляются в различных областях искусства: поэтические тропы и стилистические фигуры в литературе («флейты звук зарево-голубой», К. Бальмонт); цветовые и пространственные образы, вызываемые музыкой и живописью (произведения К. Дебюсси и Н. Римского-Корсакова, сонаты М. Чюрлениса, картины В. Кандинского и др.). И далее, на основе программной музыки и музыкальной живописи появляются другие «синестетические» виды искусств — светомузыка, синестетический фильм. Иначе говоря, сложный процесс синтеза искусств, имеющий в основе синестетическое восприятие действительности, продолжается до настоящего времени.

Рубеж XIX—XX веков отличается невероятным многообразием художественных стилей. Появление импрессионизма и символизма в искусстве свидетельствует о начавшемся вторжении в эстетику психологического подхода. В теоретической мысли возникают исследования роли чувств и воображения в творческом акте. Например, Е. Верон в книге «Эстетика» (1878) анализирует эстетические впечатления на базе ассоциативной психологии. Т. Рибо в работах «Творческое воображение» (1900) и «Логика чувств» (1905) утверждает, что эмоции, воображение и фантазия есть необходимые средства для практической деятельности художников, а не только «пережитки детства». По его мнению, существует пластическое воображение, связанное с непосредственным материалом наших чувствований (цвет, объем) и музыкальное — имеется в виду память о чувствах, образное выражение которых стерто.

Наконец, обобщая традиции романтизма, неоплатонизма и развивая теорию ассоциативной психологии восприятия, на арене европейской эстетической мысли появляется фигура Анри Бергсона. Философия Анри Бергсона в основе имеет несколько центральных тем: идея длительности, свобода воли, память, восприятие, интуиция и др. Например, длительность, по Бергсону, есть неделимый и целостный факт работы сознания. Суть процесса — постоянное взаимопроникновение прошлого и настоящего, различных состояний сознания, постоянное творчество новых его форм, развитие, становление: «...нет ни оконечного, неподвижного субстрата, ни различных состояний, которые бы проходили по нему, как актеры по сцене. Есть просто непрерывная мелодия внутренней жизни, которая тянется, как неделимая, от начала до конца нашего сознательного существования» [2, с. 24].

Именно специфичный бергсоновский иррационализм тесно связан с понятием синестетического восприятия в искусстве XIX—XX. В связи с этим, проведем параллели между философскими взглядами А. Бергсона и некоторыми принципами синестетического механизма в искусстве рубежа веков. В качестве примеров выступают писатель М. Пруст и художник Д. Уистлер как последователи А. Бергсона в литературе и живописи.

Первым принципом синестезии в искусстве рубежа XIX—XX веков обозначим беспредметность и дематериализацию художественного образа. А. Бергсон отмечает правомерность этого принципа, так как, по его мнению, познание «чистых смыслов» происходит с помощью интуиции, бессознательного, дологического действия. Такой интуиции не свойственна мистика и таинственность, она может быть во всем, что живет, как познавательная способность. Вся его философия базируется на свойствах «первичной интуиции». Анализируя сознание, Бергсон разлагает его на безличные и беспредметные элементы, каждый из которых выражает родовую идею и, находясь внутри сознания, вовсе не занимает пространства и не стремится быть выраженным в символах. Значит, до того как обозначенные элементы будут конкретными словами, они существуют в постоянном взаимопроникновении и сливании друг с другом. Воспринять их можно только, по мнению Бергсона, интуицией. Воспитание в себе подобной способности есть путь к духовности, а пролегает он через искусства.

Стиль М. Пруста текуч и меланхоличен, лишен внешних украшений, но обладает некоей завораживающей силой. М. Пруст в романах большое внимание уделял психологической стороне

характеров своих героев. Несмотря на то, что его писательское воображение опирается на достоверные и истинные факты, тем не менее, в нем весьма ощутим иррационально-интуитивный аспект, и описание ощущений затмевает персонажей. Этот аспект выявляется в характеристиках человеческого, изменчивого и глубокого начал, противостоящих неизменной и грозной социальной системе. Отсутствие статики в изображении душевных состояний и переживаний героя, подвижность восприятия объективной реальности роднили романы Пруста с философскими теориями начала века, которые субъективно перетолковывали идею релятивности. К ним можно отнести и концепцию А. Бергсона.

М. Пруст в своих романах стремится уйти от социальной жизни в воспоминания. При этом его герои вспоминают ощущения событий, а не сами события: «Запах и вкус, более хрупкие, но зато более живучие, более невещественные, более стойкие, более надежные, долго еще, подобно душам умерших, напоминают о себе, надеются, ждут, и они, эти ели ощутимые крохотки, среди развалин несут на себе, не сгибаясь, огромное здание воспоминаний» [4, с. 75]. Интуитивистская окраска и апелляция к ощущениям чувствуется и в других откровениях главного героя произведения «По направлению к Свану», который считает «...долгом (своей) совести перед впечатлением от формы, от аромата или же от цвета \...\ попытаться уловить скрывавшееся за ними...» [4, с. 202]. Только тогда, по его мнению, «...в одно мгновение явится мысль и найдет себе выражение в словах...» [4, с. 204].

Стиль Д. Уистлера пленителен и, как у М. Пруста, меланхоличен. Его «ноктюрны» являются важным этапом в развитии мирового пейзажа («Огни Кремона», «Старый мост Баттерси» и др.). И здесь обнаруживается бергсоновская идея длительности, по-своему выраженная. Если человеческая сущность неуловима и непостижима, то не может быть идентичного воспроизведения и портретного сходства реального объекта и того, что изображено на картине.

Д. Уистлер не ограничивается пассивным неразборчивым отображением всего подряд, он отбрасывает лишние детали и объединяет элементы в целостную гармонию [5, с. 76]. Тем не менее, художественные критики считали его картины незаконченными по форме и лишенными реалистической образности. Обращаясь к своим ценителям, художник писал на страницах журнала «Красный лоскут»: «Содержание моей картины «Гармония в сером и золотом» заключается просто в снежном пейзаже с одинокой черной фигурой и освещенной таверной. Мне нет никакого дела до прошлого,

настоящего и будущего черной фигуры, помещенной там потому, что на этом месте нужно было черное пятно. Знаю только, что в основе картины — сопоставление серого и золотого. И именно это мои друзья не могут понять» [5, с. 97]. На полотнах, названных «симфониями», суть которых в «музыке прежде всего», не может быть законченности и предметности, а должна быть беспредметная игра красок и форм.

Таким образом, для стиле западного искусства рубежа веков есть движение от индивидуально-личного к внеличному, от предметного к беспредметному, идущее от нового принципа синестетических искусств. В связи с этим, в работах художников-интуитивистов действует еще один творческий принцип. При показе основных образов, обращенных своими свойствами вглубь, в подсознательное, авторы используют новые приемы композиционного и драматургического строения.

Второй принцип синестезии в искусстве XIX—XX — это построение драматургии в непрерывном, недискретном, текучем процессе развёртывания художественного образа. Психическая, а не сюжетная непрерывность, своего рода длящееся настоящее по Бергсону отражена в термине М. Бахтина «свободный хронотоп» и в понятие «континуальность», которое ввел в научный аппарат искусствоведения М. Бонфельд.

Находясь в русле этой проблемы, Бергсон осуществляет отделение идеи времени от ее линейного понимания. Он пишет, что «действительное время, истинная длительность есть нечто совершенно другое; это не следование, а такое существование, которое, подобно жизни или сознанию, включает всю действительность в одно движение и меняющееся настоящее» [2, с. 16]. Его характеристика времени как формы существования вещей, как жизни, с ее течением, реальным становлением, изменением и неделимым движением соответствовала эстетическим взглядам на искусство рубежа веков.

А. Бергсон видит основную задачу, позволяющую прийти к чистой длительности (а значит, к истинному времени как созерцанию внутреннего мира), в выявлении «непосредственных данных сознания». Именно сознание (суть его длительность), по Бергсону, есть целостность, а не совокупность отдельных состояний; оно непрерывно, внутренне динамично; в нем есть напряженный ритм взаимопроникновения и взаимодействия, в процессе которого организуются элементы, составляющие предшествующее живое целое. Отсюда большой акцент сделан на феномене памяти. Ее Бергсон считает основным средством, которое сохраняет прошлое и связывает его с настоящим ассоциативным путем.

М. Пруст внес в литературную драматургию новый важный момент. По его воле любовь, идеалы и другие вечные ценности становятся неуловимыми и непостижимыми, как непостижима суть человеческой природы. К тому же, коварное общество ставит людей в такие условия, что они не могут установить контакты между собой. В результате Пруст характеризует человеческую жизнь как фикцию, утраченное время, а истинной реальностью, возрождающей ушедшее, считает лишь воспоминания. Как в свое время полагает и Бергсон, Пруст говорит о памяти как о верном инструменте, позволяющим постичь природу времени.

В связи с этим в литературных произведениях Пруста часто присутствуют, как и у многих писателей, основные свойства живописи, такие как форма, цвет, «игра солнечного цвета на камне», при создании межчувственных ассоциаций у героев [4, с. 202]. Но вернее было бы найти определение сущности стиля не в средствах, а в самой общей идее «музыкальности», за которой стоят сложные механизмы «внутренней речи». В них находится точка схода всех искусств данного направления.

Также все произведения Пруста строятся по принципу воспоминания прошедшего. Поэтому в композиции усилено континуальное начало. Оно возникает из специфики самого механизма человеческой памяти. В повествовании происходят временные сдвиги, переходы из одного периода жизни в другой, а связано это с неровной интенсивностью прошлых переживаний, с прерывностью и делением прошлого на отдельные сегменты в сознании героя.

Но эта прерывность преодолевается такой яркой чертой в манере повествования Пруста, как ассоциативность. Ее выражением стал знаменитый эпизод с пирожным «мадлен», вкус которого вызвал в душе рассказчика целый обвал воспоминаний [4, с. 146]. С помощью ассоциативности перекидывается мост из прошлого в настоящее, поэтому жизнь ощущается как непрерывное единство. Такова стилистика произведений Пруста, характеризующаяся интровертностью текстов и схожестью с потоком сознания его авторской индивидуальности.

В «ноктюрнах» и «симфониях» Д. Уистлера феномен пространства также гармонично сочетается с бергсоновской идеей времени. Именно наличие в живописи временного параметра позволяет нам правомерно считать Уистлера, как и Пруста, одним из представителей искусства «чистых смыслов», или искусства «нового видения реальности». Временное начало не разрушает специфику живописи. Оно выражается порой через перетекаемость

и спектральность холодных красок неба, которые то отражаются, то сливаются с водой внизу — будь то Темза, лагуны Венеции или океан (картины «Ноктюрны в синем и зеленом», «Гармония в синем и серебре»). Подобно неделимой длительности, одновременно происходит взаимопроникновение или игра цветовых форм.

Из этого следует, что Уистлер в своем творчестве, как и Пруст, стремился выразить релятивную идею познания и восприятия реальности через синестетические механизмы ощущения от цветов, форм, пространства и света.

Дискуссии по поводу содержательности и понятности подобных произведений приводили к постановке вопроса об истинности искусства того времени. Этими вопросами интересовался Бергсон. Как ни странно, но у него есть критика символов, проявляющихся в искусстве и в жизни. По его мнению, их создание обязано операциям рассудка, и они замещают саму реальность (чистое время) ее пространственным образом. Бергсон утверждал, что «ненасытное желание различать» идет от социальной жизни и языка, а в глубине души нет места таким условностям.

Сонаты, по описанию Пруста, способны вызвать у слушателей ассоциации и воспоминания, в прозе должно быть интенсивное ассоциативное изображение, а в живописи — метафорическое преобразование реальности. Внечеловеческое восприятие такого искусства необходимо самовоспитать в «супервосприятии», или «чистое восприятия» (по Бергсону). И далее, подобно тому, как уверял Ф. Ницше в 70-е годы XIX века, считая, что искусство будет существовать для избранных, М. Пруст, а вместе с ним Д. Уистлер, К. Дебюсси и другие представители искусства того времени, как представляется, рассчитывали на особую синестетическую восприимчивость своих ценителей. А подобное видение мира невозможно без переворота в сознании и особого философского и психологического настроения. Только тогда возникает синестетическая способность, свойственная, по описанию Пруста, его герою Свану, который «...представлял себе размеры фразы, симметричность ее строения, ее рисунок, ее изобразительную силу; перед ним была уже не чистая музыка — тут были и живопись, и зодчество, и мысль, и все вместе напоминало музыку» [4, с. 232].

В таком же русле рассуждений об истинности духовного искусства протекают эстетические взгляды Д. Уистлера. По его мнению «Музыка — поэзия слуха, а живопись — поэзия зрения. <...> Искусство должно быть независимо от всех трескучих эффектов, должно держаться самостоятельно и воздействовать

на художественное чувство слуха или зрения, не смешивая это с совершенно чуждыми ему эмоциями, такими, как благочестие, жалость, любовь, патриотизм и т. п.» [5, с. 92]. И здесь, таким образом, прослеживается идея о «чистом восприятии» (по Бергсону) искусства «чистых смыслов», основанного на чувственных ощущениях.

Таким образом, философия длительности Анри Бергсона, как выяснилось, поддерживает, укрепляет и утверждает творческие принципы эстетики рубежа XIX—XX веков. Долгое время считалось, что в миропонимании многих художников того времени трудно установить общие мировоззренческие, социальные и философские взгляды на мир. Однако, проведя параллели между философскими взглядами А. Бергсона и некоторыми принципами синестезии в искусстве, стало возможным определить нечто общее в творчестве импрессионистов и символистов. Более того, обращение произведений искусства именно к внутренней духовной сфере человека, к его «чистой памяти», а также, особое отношение к пространству и времени в художественных произведениях, когда драматургический процесс становится непрерывным, недискретным и текучим, все это в настоящее время становится очень популярным.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М.: Художественная литература, 1986. — с. 121—291.
2. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений: в 4-х томах. Пер. с фр., авт. предисл. И.И. Блауберг — М.: Московский клуб, 1992. — Т. 1. — 328 с.
3. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Монография. — Санкт-Петербург: Композитор, 2007. — 648 с.
4. Пруст М. По направлению к Свану // В поисках утраченного времени. Т. 1. — М.: Издательство «Крусь», 1992. — 382 с.
5. Уистлер Мак Джеймс Нейл. Изящное искусство создавать себе врагов. — М.: Искусство, 1970. — 257 с.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕМЫ ДУЭЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОВОКА

Глазунова Софья Ивановна

аспирантка кафедры литературы

*Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова
г. Кострома*

E-mail: profhom@yandex.ru

Для понимания особенностей интерпретации русской литературы в творчестве Владимира Набокова важным представляется анализ специфики толкования писателем понятия чести как одного из важнейших нравственных ценностей в досоветской России. В «Комментарии к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» Набоков подчеркивает, что в современной России понятие о личной чести практически полностью утрачено [4, с. 443]. Дуэльная практика как способ восстановления или спасения чести была европейской традицией, только заимствованной в России, так что студенты корнельского университета, которым Владимир Набоков читал курсы лекций по русской и европейской литературе, должны были иметь представление об этом ритуале XIX века. Однако Набоков считает необходимым объяснять особенности проведения дуэли в лекциях о Пушкине, Толстом и Тургеневе.

В изданном курсе отсутствуют лекции о Пушкине, однако из воспоминаний студентов Набокова следует, что Владимир Владимирович подробно разбирал дуэль между Пушкиным и Дантесом и дуэль, произошедшую на страницах романа между Онегиным и Ленским [2, с. 205—206]. Ханна Грин вспоминает, что Набоков смог воссоздать на лекции саму атмосферу последней дуэли Пушкина: «<...> морозный январский день (27 января

1837 года) на опушке в предместье Санкт-Петербурга. Уже смеркалось. Берега замерзшей Невы были покрыты снегом <...> Мистер Набоков объяснил нам, кто были секундантами и в чем заключались их функции. Он изобразил на доске «барьеры», которые были отмечены брошенными на снег шинелями, и рассказал, как Пушкин и Дантес <...> приближались друг к другу, от дистанции в двадцать шагов, с заряженными пистолетами в руках. Было ровно половина пятого» [2, с. 206]. Очевидно, Набоков смог так ярко изобразить сцену дуэли, превратить лекцию в произведение искусства, что студент смог погрузиться в атмосферу русского зимнего вечера и детали произошедшей трагедии.

В «Комментарии к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» мы видим, что Набокова волнует не только внешняя сторона дуэльного поединка, но и внутренняя, психологическая составляющая этой практики. Владимир Владимирович вновь пытается выступить в роли связующего звена между представителями разных культур. После всех войн XX века Набоков пытался объяснить, что главная цель дуэли — не убийство противника, а восстановление своей чести. Он неизменно акцентирует внимание на том, что высшая степень благородства, которую может проявить дуэлянт, — бесстрашно выдержать выстрел противника, а затем самому разрядить пистолет в воздух. Эту мысль мы находим и в «Комментарии к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» при анализе сцены дуэли между Онегиным и Ленским: «Ленский безусловно намеревался убить Онегина, но последний, будучи бесстрашным, саркастичным дуэлянтом и находясь в здравом рассудке, несомненно, должен был бы воздержаться от выстрела и не только не отвечать на выстрел Ленского, но, в случае если останется в живых, разрядить пистолет в воздух» [4, с. 459]; и в лекции о романе И.С. Тургенева «Отцы и дети»: «На самом же деле Базаров повел бы себя еще более благородно, если бы хладнокровно разрядил пулю в воздух после выстрела Кирсанова» [3, с. 153]. Даже попытку самоубийства Вронского в романе «Анна Каренина» Набоков трактует как заочную дуэль между ним и Карениным: «Вронский стреляет в себя потому же, почему оскорбленный дворянин прошлого века вызывал своего обидчика на дуэль — не затем, чтобы убить, но напротив: чтобы тот выстрелил в него. Гибель от руки противника перечеркивает оскорбление. Если бы Вронский умер, он отомстил бы за себя угрызениями совести других людей. Если бы выжил, он разрядил бы пистолет в воздух, сохранив жизнь противнику, тем самым — унизив его. Такова подоплека всех дуэлей, хотя, конечно же, бывали

случаи, когда оба дуэлянта желали убить друг друга. К сожалению, Каренин не принял бы вызова, и Вронский должен сразиться сам с собой, погибнуть от собственного выстрела. Словом, попытка самоубийства — вопрос чести для Вронского, нечто вроде харакири, как его понимают японцы. С точки зрения общепринятой морали тут все правильно» [3, с. 264]. Так Набоков последовательно старается укоренить в сознании американских студентов XX века, что дуэль — это не драка, а настоящий «поединок чести» и неотъемлемая составляющая жизни русского дворянина XIX столетия.

В свете рассматриваемой проблемы важно отметить одну особенность, присущую «Комментарии к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин», в котором, несмотря на обилие биографических комментариев, Набоков практически не говорит о Наталье Гончаровой. Из комментария мы узнаем, что Лев Александрович Пушкин в порыве ревности повесил домашнего учителя-француза на заднем дворе усадьбы Болдино [4, с. 108], что Пушкин подарил Анне Керн первую главу романа в обмен на веточку гелиотропа с ее груди [4, с. 573]. Но что мы узнаем о жене поэта? Впервые она появится на страницах комментария в связи с упоминанием о дате помолвки [4, с. 247], затем Набоков заметит, что имя «Наталья» пришло в творчество Пушкина задолго до появления в его жизни Натальи Гончаровой [4, с. 258]. Вскользь коснется комментатор влияния жены на творчество поэта: положение семейного человека заставит Пушкина исключить из четвертой главы романа первые шесть строф [4, с. 345], а осознание тех трудностей, которыми грозит для творчества семейная жизнь, станет, по мнению Набокова, одной из причин, вынудивших Пушкина столь много работать осенью 1830 г. [4, с. 552]. Наибольшее внимание комментатор уделит Наталье Гончаровой в примечаниях к XXIX—XXX строфам шестой главы, в связи с обстоятельствами, приведшими к роковой дуэли на Черной речке [4, с. 463—465], и сочтет уместным добавить, что, скорее всего, уже после смерти Пушкина, Наталья Гончарова стала любовницей Николая I. Более того, «хитрой нимфой, опасной кокеткой» назовет Набоков жену Пушкина [4, с. 486], словно обвиняя ее в гибели поэта. Замечание о «хитрой нимфе» уместно соотнести с комментарием к альтернативной строфе XXVIa восьмой главы, где Набоков так нарисует ее облик: «Наталья Пушкина, напротив, была высокой, почти пять футов и шесть дюймов, очень элегантно и обладала столь величественным видом, что людям, встречавшимся с ней на балах, казалась холодной и глупой» [4, с. 566]. Несоответствие внутреннего мира и внешнего облика усиливает негативное восприятие читателем

облика Натальи Николаевны. Хитрая нимфа, умеющая прикинуться глупой светской барышней — такое впечатление может остаться после прочтения «Комментария».

Но не на этой ноте Наталья Гончарова покинет страницы комментария. В примечании к L строфе восьмой главы единственный раз Набоков скажет о литературном произведении, посвященном Пушкиным жене. Правда, с уточнением, что элегия «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» только предположительно посвящена Наталье Гончаровой [4, с. 596]. После неоднократных упоминаний о стихах, посвященных другим женщинам, это заставляет читателя невольно задуматься о причинах подобного поведения поэта и выглядит практически оскорбительным для Натальи Николаевны. Даже об убийце Пушкина мы узнаем больше, чем о его законной супруге, матери его детей. Своим молчанием Набоков словно стремится вычеркнуть Наталью Николаевну Гончарову из биографии поэта. Не давая оценок ее поведению с Дантесом, не пересказывая оскорбительные для памяти Пушкина слухи, Набоков предпочитает дать только необходимый минимум информации о Гончаровой. Полное исключение ее имени из «Комментария» могло выглядеть слишком многозначительно, что, по всей видимости, не соответствовало замыслу Набокова.

Интерпретация темы дуэли в русской литературе интересна для нас как пример мифотворчества в литературоведческих работах Набокова. Романтизируя дуэльную практику, Набоков сознательно опускает сведения о том, что дуэль в России была преступлением вплоть до указа Александра III в 1894 году. И даже после снятия официального запрета общество неоднозначно воспринимало дуэль. Оценка дуэли, представленная Набоковым, противоречит мнению его отца, писавшего в 1910 году: «Таким образом фактически дуэль, конечно, не является восстановлением чести. Дуэль есть в лучшем случае доказательство личного мужества» [7, с. 17]. Как и его сын, Владимир Дмитриевич обращается к описанной Тургеневым дуэли между Базаровым и Павлом Кирсановым, но интерпретирует ее в совсем ином ключе. Для Владимира Дмитриевича эта дуэль — пример того, что в дуэльный поединок могут быть втянуты даже люди, не признающие этот ритуал: «Говорят: хорошо это в теории, а когда дело дойдет до практики, то вы, и не признавая дуэли, пойдете драться. Это было высказано Базаровым («Отцы и дети»), когда Кирсанов вызвал его. Он говорил: с моей точки зрения теоретически это нелепость, но практически это другое дело» [7, с. 18]. Интерпретация дуэльной практики, которую дает Владимир

Владимирович, характерна для его поколения. А. Востриков отмечает, что в начале XX века дуэль стала принадлежностью уже не определенной сословной сферы, а сферы культурной: «Чувство чести, каким оно было у Пушкина и Лермонтова, на фоне средневековой рыцарской романтики <...> стало знаком культуры — в противопоставление невежеству, хамству, низости; честь превратилась в универсальную, внесословную, вневременную категорию» [1, с. 62—63]. Для Набокова, который мог подробно описывать свою родословную и герб в автобиографическом романе «Другие берега» [6, с. 170—171], дуэль была окутана особым ореолом, связанным с принадлежностью к определенному сословию. Утверждая свой взгляд на феномен дуэли как единственно возможный, Набоков пытается убедить читателя в том, что в дореволюционной России дуэль не могла быть средством сведения счетов, а была возвышенным ритуалом, необходимой составляющей института чести.

Список литературы:

1. Востриков А.В. Книга о русской дуэли. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 317 с.
2. Грин Х. Мистер Набоков // В.В. Набоков: pro et contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология / Сост. Б. Аверин и др. — СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1999. — 975 с.
3. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. — СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. — 446 с.
4. Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». — СПб.: Искусство — СПб.: Набоковский фонд, 1998. — 924 с.
5. Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 т. — СПб.: Симпозиум, 2006. — Т. 3 — 838 с.
6. Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 т. — СПб.: Симпозиум, 2008. — Т. 5. — 829 с.
7. Набоков В.Д. Дуэль и уголовный закон. — СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1910. — 52 с.

ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТИПА «ЛИШНЕГО ЧЕЛОВЕКА» В РАННЕЙ ПРОЗЕ А.Я. ПАНАЕВОЙ

Куянцева Оксана Александровна

преподаватель

Запорожского национального технического университета,

г. Запорожье

E-mail: glamdring@i.ua

Во второй трети XIX века в русской литературе на смену романтизму приходит реалистическое направление, это обуславливает активный поиск «героя времени», характер которого соответствовал бы новой эстетической системе. В художественных произведениях авторы отражают социально-психологические типы, сформированные под влиянием окружающей действительности. Наиболее полно трагедия мыслящей личности отразилась в разработке типа «лишнего человека»: эти герои, как правило, осознают свое интеллектуальное и нравственное превосходство над обществом, испытывая скептицизм, отчуждение от официальной России, от родной дворянской среды, кроме того, им присуще несоответствие убеждений и совершаемых действий.

Такие писатели, как А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, И.С. Тургенев и А.И. Герцен, обращаются к изображению «лишних людей» одними из первых. А.Я. Панаева, писательница и мемуаристка второй половины XIX века, также пишет ряд повестей и романов, в которых показывает этот литературный тип. Несмотря на то, что на сегодняшний день ее творческое наследие является полузабытым (хотя публиковалось в таких крупных петербургских журналах, как «Современник», «Нива», «Живописное обозрение», «Исторический вестник»), важно отметить, что оно было заметным явлением в истории русской литературы, а галерея «лишних людей», созданная в ее произведениях, существенно дополняет литературный процесс 1840—1850-х гг.

Изучением творчества А.Я. Панаевой в XX—XXI вв. занимались такие литературоведы, как У.М. Долгих [1], К.С. Курова [2], С.В. Татаркина [7], в их работах содержится ряд наблюдений над женской характерологией прозы писательницы, однако вопрос о мужской типологии не являлся ранее объектом специального анализа. Цель данной статьи — рассмотреть особенности репрезентации типа «лишнего человека» в ранней прозе А.Я. Панаевой (повесть «Пасека», романы «Домашний ад» и «Русские в Италии»).

Понятие «лишний человек» вошло в русскую литературу после публикации И.С. Тургеневым повести «Дневник лишнего человека» в 1850 г., но литературный тип начал формироваться намного раньше. Первое воплощение он получил в образе Онегина («Евгений Онегин» А.С. Пушкина), дальнейшее развитие — в образе Печорина («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова).

А.Я. Панаева в своей ранней повести «Пасека» продолжает эту литературную традицию. В произведении чертами «лишнего человека» наделен один из главных героев — Атавин. В его характере доминирующими являются такие качества, как мужественность, смелость, решительность. Он с первого взгляда привлекает внимание главной героини Белки, девушки, воспитанной на пасеке и приехавшей с мужем в Петербург. Герою льстит внимание дикарки, которая еще не приобрела светский лоск. Белка — одна из многих его жертв, поскольку герой не испытывает к женщинам искренних чувств. Атавин не способен любить и иметь душевные привязанности, он искореняет в себе эти порывы (как проявление собственной слабости), завоевывает сердце девушки только для того, чтобы «с торжеством смеяться над страданиями бедной жертвы» [5, с. 65].

Многие черты сближают Атавина с Печориным, главным героем романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Печорин — романтик по характеру и поведению, по натуре человек исключительных способностей, выдающегося ума, сильной воли. Он получил хорошее образование, обладает высокими стремлениями к общественной деятельности и к свободе, но нигде не может найти себе места, применение своим недюжинным силам. В отношениях с женщинами он, как и Атавин, не находит гармонии, так как постоянно ищет ярких ощущений. Любовь Бэлы так же быстро становится ему скучна, как и внимание княжны Мери: «любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и протосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой» [3, с. 35].

Еще одна черта, сближающая Печорина и Атавина, — они оба состоят на военной службе, много пробыли на Кавказе, однако отношение к службе у героев различно. Печорина вполне устраивает скромный чин прапорщика, он искренне подшучивает над военными амбициями своего сослуживца Грушницкого. Герой повести А.Я. Панаевой, напротив, именно в службе находит свое призвание, но трагедия его характера заключается в том, что он умеет лишь воевать, даже в повседневной жизни преклоняется только перед силой, в любви ждет сильную женщину, которую бы не смог подчинить себе: «Не из таких был Атавин, чтобы тронуться беззащитностью; он преклонялся перед одной

силой» [5, с. 75]. Атавин — «лишний человек» в светском обществе, ему чужда праздность и фальшивость, сущность его характера выражена в словах Белки: «Атавин был из тех людей, которые не могут никому, не исключая и самих себя, дать счастья...» [5, с. 93].

Дискуссия о дворянском герое в русской литературе возникла в связи с выходом в свет ранних произведений И.С. Тургенева. «Лишний человек» в интерпретации писателя — это дворянский интеллигент, лучший человек своего времени, который испытывает разлад с действительностью в силу своей исключительности. Главный его недостаток — несоответствие убеждений, призывов и реальных действий.

К анализу тургеневских «лишних людей» обращается Н.Г. Чернышевский в статье «Русский человек на rendez-vous», опубликованной им в ответ на повесть «Ася». В работе критик анализирует образ положительного героя, в характере которого, однако, проявляются такие негативные качества, как трусость и нерешительность в отношении с возлюбленной. Н.Г. Чернышевский проводит параллель между повестью «Ася» и такими произведениями И.С. Тургенева, как «Рудин» и «Фауст», а также с «Сашей» Н.А. Некрасова, что позволяет ему сделать вывод о типичности подобных персонажей.

А.Я. Панаева также не остается в стороне от проблемы, в романе «Домашний ад» писательница указывает на типичность «лишнего человека» для русской литературы: «Теперь таких людей в России много, и недаром русская повесть в известном кругу не может обходиться без них, могут быть только вариации, уклонения...» [4, с. 50]. Отметим, что роман А.Я. Панаевой был опубликован одновременно с «Асей» И.С. Тургенева, что свидетельствует об умении писательницы наблюдать социальные противоречия в явлениях окружающей действительности.

В романах «Домашний ад» и «Русские в Италии» «лишним человеком» выступает Бегичев, богатый помещик, единственный наследник старинного дворянского рода. Эти произведения А.Я. Панаевой близки роману «Кто виноват?» А.И. Герцена, поскольку оба писателя освещают проблему пагубного влияния среды на формирование характера героя. И Бельтов, и Бегичев обладают незаурядными способностями, но праздная жизнь развращает их.

В романе А.Я. Панаевой главный герой наделен умом от природы, но растет в окружении «раболопной и праздной дворни», «сластолюбивых уездных жалких гостей», «гувернеров разных наций, но с одинаковым презрением к русским», все это делает его более

похожим на «дрессированную породистую лошадь, чем на человека» [4, с. 50]. Бегичев критично оценивает прошедшую молодость, потраченную на развлечения, понимает, что его испортило богатство, но не стремится что-либо изменить в своей жизни. По его мнению, бедных людей воспитывают для дела, удел богатых — вести паразитирующий образ жизни.

Еще одна типичная черта в характере «лишнего человека» Бегичева — невозможность самореализации, поскольку герой боится любых потрясений, разочарований. Автор так его характеризует: «Он походил на капиталиста, который прячет свои сокровища, не находя для них обращения, или на игрока, которому мелкая игра скучна, а большая страшна, и, Бог весть, по силам ли?» [4, с. 50].

Литературовед К.С. Курова, анализируя этот образ, приходит к мысли, что «Бегичеву писательница отказывает в стремлении к благородным поступкам и деяниям» [2, с. 44], следовательно, А.Я. Панаева, по мнению исследовательницы, снимает проблему «лишнего человека» как интеллектуально развитой личности, противостоящей окружающей среде. На наш взгляд, трудно согласиться с подобной трактовкой образа, поскольку Бегичев демонстрирует равнодушие к судьбе своей страны. Уезжая в путешествие по Европе, он дает себе обещание после возвращения на родину заняться судьбой крестьян, дать им вольную, оборудовать для них фабрику, построить в деревне школу, запретить беременным женщинам тяжелые работы, то есть осознает целый ряд остроактуальных проблем, решение которых было необходимо для дальнейшего процветания России. Как и многим «лишним людям», Бегичеву присущ разлад слова и дела: со временем он признается себе в слабости, в неспособности реализовать задуманное.

Образ Бегичева близок образу Рудина из одноименного романа И.С. Тургенева, опубликованного на два года раньше, чем произведение А.Я. Панаевой. Оба героя много говорят о будущих экономических преобразованиях, но ничего не делают для того, чтобы способствовать реальным изменениям в обществе. Кроме того, и Рудин, и Бегичев проявляют слабость и нерешительность в отношениях с женщинами. Тургеневский герой не может взять на себя ответственность за женщину, он предлагает возлюбленной покориться судьбе и закончить их отношения, боясь общественного осуждения. В романе А.Я. Панаевой главный герой расценивает любовные отношения как способ избавления от скуки. Тайный роман Бегичева и Катишь заканчивается трагично: девушка пытается покончить с собой, ее выгоняет из дома приемная мать. Через много

лет, путешествуя по Италии, молодые люди вновь встречаются. Катишь — невеста генерала Каразина, для нее это выгодная партия. Узнав об этом, Бегичев из зависти назначает ей свидание, поле которого Катишь готова отменить помолвку, но герой отказывает ей в помощи в самый ответственный момент, слабование не позволяет ему взять на себя обязательства перед девушкой.

Существенное отличие в образах Рудина и Бегичева заключается в том, что герой романа И.С. Тургенева заканчивает жизнь на баррикадах, преодолев собственное бессилие, тогда как Бегичев так и не находит в себе силы решиться на активные действия, понять, в чем его призвание.

Итак, А.Я. Панаева органично воспринимает современную ей литературную традицию и в таких ранних произведениях, как повесть «Пасека», а также романы «Домашний ад» и «Русские в Италии», уделяет особое внимание разработке типа «лишнего человека». Характерные черты (отчуждение от официальной России, от родной дворянской среды, скептицизм, разлад слова и дела) сближают художественные образы Атавина и Бегичева, созданные писательницей в этих произведениях, с образами Печорина (роман «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова) и Рудина (одноименный роман И.С. Тургенева). Наблюдения над репрезентацией типа «лишнего человека» в прозе А.Я. Панаевой не исчерпывают проблему изучения мужской характерологии в произведениях писательницы. Дальнейшей разработки требует вопрос о специфике таких социально-психологических типов, как «герой-развиватель» и «новый человек».

Список литературы:

1. Долгих У.М. Жизнь и литературное творчество А.Я. Панаевой (1820—1893). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Л.: ЛГПИ, 1977. — 19 с.
2. Курова К.С. Творчество А.Я. Панаевой в 60-е годы // Ученые записки КГУ: Язык и литература. — Киев, 1952. — Том XIV. — Вып. 1. — С. 39—58.
3. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // М.Ю. Лермонтов Собрание сочинений. В 4-х т. Т. 4. Проза; Письма. — М.: Худож. лит., 1984. — С. 7—143.
4. Станицкий Н. Домашний ад // Современник. — 1857. — Т. 65. — С. 29—114.
5. Станицкий Н. Пасека // Современник. — 1849. — Т. 18. — № 11. — С. 5—94.
6. Станицкий Н. Русские в Италии // Современник. — 1858. — Т. 2. — С. 291—365.
7. Татаркина С.В. Творчество А.Я. Панаевой в литературном контексте XIX века: гендерный аспект. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Томск: ТГПУ, 2006. — 24 с.

ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ А. БИТОВА

Цуркан Вероника Валентиновна

канд. филол. наук, доцент

Магнитогорского государственного университета,

г. Магнитогорск

E-mail: amiterasu@mail.ru

Работа выполняется в рамках проекта № 6.2939.2011, финансируемого Министерством образования и науки Российской Федерации (госзадание на оказание услуг)

Концепт «любовь» в концептосфере А. Битова является одной из определяющих величин. Смысловое поле концепта предельно насыщено и пересекается с полями концептов «счастье», «жизнь», «смерть», «игра», «предательство», «ревность». В ядерной зоне концепта традиционное толкование о любви как о «высшей духовной эмоции» [7, с. 378] и «чувстве самоотверженной, сердечной привязанности, склонности, пристрасти к чему-нибудь» [8, с. 286] сопрягается у писателя с индивидуальными представлениями.

Любовь, связанная с бытовыми реалиями (семьей, детьми, повседневностью) отвергается писателем. В повести «Жизнь в ветреную погоду», романах «Пушкинский дом» и «Улетающий Монахов» семейные отношения оборачиваются «бесконечным знакомством» [4, с. 74], отсутствием взаимопонимания и теплоты. А. Битов принимает любовь в ее вершинном, максималистском проявлении, как чувство, которое «гораздо превышает» человека и даже «разрывает» его, ведь благодаря любви, «ты становишься таким большим, каким никогда бы не мог без этого стать, а в том, чем ты был без любви, ты становишься еще мельче» [4, с. 122]. Идеальная любовь оказывается одним из высших проявлений чрезвычайной «воплощенности» [4, с. 354]: «...любовь в нас и выше нас, если ты еще *живой*, то ты еще и *любишь*, а если *любишь*, то что же это такое и откуда это?» [*курсив мой — В.Ц.*] [4, с. 122]. А. Битов рассматривает любовь как одну из важнейших детерминант жизненного поведения. Измену любви он считает тяжким грехом, за который его персонажи расплачиваются бесцельно прожитой «неточной» жизнью и «ямой долговой» [5, с. 244] в ее финале. Не случайно в качестве эпиграфа к английскому переводу «Улетающего Монахова» использованы слова

из Откровения Иоанна Богослова: «Но имею против тебя то, что ты оставил первую любовь свою» [4, с. 440].

Писателя волнует вопрос, на что способен человек во имя любви, поэтому он постоянно испытывает чувство своих героев, в том числе и «ущербом в репутации» [1, с. 335]. Впервые ситуацию предательства А. Битов моделирует в рассказе «Пенелопа» (причем, как отмечал Л. Аннинский, нигде у писателя моральная проблема не концентрируется с такой силой, как в этом раннем тексте [1, с. 341]). Герой последнего романа «Преподаватель симметрии», Урбино Ваноски, тратя отпущенное судьбой время на поиски «женщины всей жизни», также предает настоящую земную любовь. «Я уже почти любил! — судьба отняла.<...> Был! У меня все время был выход — любить!», — осознает герой уже после смерти Эвридики [6, с. 80—81] Под гнетом «нарастающего чувства вины» [6, с. 208] в метаниях между новой любовью и страстью он нарушает иерархию ценностей, согласно которой любовь является ценностью наивысшей, и в итоге, осознавая бессмысленность своего существования, утрачивает все.

Концепт «любовь» в произведениях А. Битова связан с двумя бытийными пластами — с реальностью, жизненной и культурной, причем вторая сфера по своей значимости не уступает первой. Размышляя о ценности любви, А. Битов отсылает читателя к библейской и античной мифологии, творчеству Данте, Пушкина, Достоевского, Пастернака. В романе «Улетающий Монахов» писатель ставит любовь в ряд божественно-райских сущностей. В качестве художественной модели пространства он избирает Сад — философскую универсалию, образ мироздания, знак бытия: «Был прекрасный сад, и они были там вдвоем <...> они пили и ели и что-то без конца говорили <...> ощущение было прекрасным. В этом было сознание того, что этот сад приснится через десять, двадцать, тыщу лет, он случился с ними — счастье, конечно, но лучше не задумываться об этом» [4, с. 112]. Антитезой идиллическому топосу гармонии и счастья является замкнутое пространство лестничной клетки (рассказы «Дверь», «Образ»). В новогоднюю ночь на лестнице, «полной гулких шагов и голосов», чувство Монахова подвергается серьезному испытанию: «Вот они!» — кричал главный, брали за руки и вели куда-то на казнь, на Голгофу, а они все равно были счастливы...» [4, с. 112]. Автор проецирует взаимоотношения своих героев на библейскую притчу, отсылая читателя к истории первородного греха. Чтобы встретить Новый год с Асей, Алексей совершает преступление — крадет облигации у родной тетки. В надрывной ситуации разоблачения, когда происходит то,

чего «страшнее быть уже не могло» [4, с. 118], Монахов теряет самое дорогое: «сад как-то на глазах стал прошлым» [4, с. 112]. Окончательное изгнание из рая происходит в рассказе «Образ», когда ночью в опустевшей комнате детского сада в ожидании Аси Алексей вкушает оставшееся от полдника жесткое яблоко. «Ева, — сказал он. — Адам...» Он укусил яблоко — ему показалось, что треск яблока раздался на весь этот мертвый дом. Где-то под ним, над ним, со всех сторон, спали дети, как личинки. «Эти яблочки им давали сегодня на третье...», — сообразил он. Он понял, что ничего не хочет и не ждет, и ему стало гадко от себя» [4, с. 136]. Мотив «мертвого дома» и символический образ райского яблока усиливают мотив несостоявшегося счастья, несбывшейся любви. Итак, философия любви в концептосфере А. Битова соотносится с платоновским пониманием сущности любовного чувства. «Прекрасный сад» противопоставляется миру дольнему, небесное — земному, быт — бытию.

Одной из особенностей концепта «любовь» у писателя оказывается изображение чувства как живого, движущегося целого, проходящего в своем развитии несколько этапов. Особое внимание А. Битов уделяет возникновению и угасанию любви. Исследованию «предчувствия» любви посвящен рассказ «Дверь». Полудетская страсть «мальчика» и «ее» женское лукавство дано в этом рассказе в такой «оголенной, узнаваемой явленности», что у читателя «захватывало дух» [9, с. 12]. Влюбленность Алеши оценивается автором как пограничная ситуация — герой находится у порога взрослой жизни. С одной стороны, он хочет «броситься на дверь, ворваться — увидеть» [4, с. 86], а с другой стороны, он ничего не хочет знать, потому что бессознательно уже знает всю жестокую правду. Средствами вербализации концепта «любовь» в повествовании становятся единицы, описывающие эмоциональное состояние и физиологические проявления героя («озноб», «румянец», «красное лицо»), метафоры («загорелось лицо», «застучало сердце») [4, с. 84]. Любовь ассоциируется у писателя со сном и болезнью, симптомами которой являются утрата способности человека к здравому суждению и абберация зрения. Не случайно параллельно состоянию сознания мальчика, «затуманенного ложью женщины» [10, с. 51], выступают неясные, размытые очертания окружающего мира: «Все было каким-то неверным от тумана. И дома, и машины, и люди. Все вдруг возникало и вдруг исчезало. Легкое, невесомое. Словно приснившееся. И само тело было тоже легкое невесомое. И мысли. Приятно гудело внутри. Где-то там притаился сон. Так, шагал мальчик, так. Так оно и было, как она говорит. А я свинья. Я перед всеми виноват.

И дома. И перед ней. Свинья. Все именно так и было» [4, с. 89]. Процесс «пробуждения» героя дан в зеркальной сцене в рассказе «Образ». Ожидающий женщину на лестничной клетке повзрослевший герой теперь несколько не смущается взглядов людей, которые могут подумать, что он ждет кого-то «как мальчик»: «В том-то и дело, что я уже не мальчик», — не то важно, не то грустно ответил он» [4, с. 132].

Неспособность героев к возвышенным чувствам А. Битов считает главной проблемой их жизни. Лишенные тайных связей с запредельным любовные отношения писатель представляет как игру, в которой каждому из участников определена своя роль (первое название «Улетающего Монахова» — «Роль. (Роман-пунктир)»). Монахов, например, чаще всего выступает в роли отвергнутого любовника (в английском издании роман так и назывался: «Любовник. Роман-пунктир»), а его женщины (Наталья, Светочка и не названная по имени вторая жена) каждая по-своему играют роль Аси, той единственной, которую он по-настоящему любил и которую не может перестать воспроизводить для себя во все новых обликах. Провокационную роль в этой игре, как правило, исполняют особы женского пола: это может быть и десятилетняя красавица, «обжигающая взглядом», обладающая такой отчаянной решимостью понравиться взрослому мужчине, от которой тому становится «не по себе» («Уроки Армении»); и псевдо-Елена, встреча с которой станет прологом к гибели Эвридики или «роковая женщина» из Амстердама («Преподаватель симметрии»). Вместо внутреннего освобождения любовь-игра приводит к вытеснению подлинной сопричастности людей друг к другу, а порой — к их духовной смерти. Не случайно Наталья, героиня рассказа «Лес», которая была «суждена» Монахову, «будь он самим собою, а не чем он стал» [4, с. 160], пронизательно угадывает в нем «мертвого ребенка» [4, с. 160].

Чтобы показать недолговечность неподлинного чувства писатель вводит в концепт «любовь» мотив сна — наваждения. В «Пенелопе» сон героя в разных модификациях (от «полусна» до «неотвязности» [4, с. 49]) объясняет противоречивость поведения Лобышева: «одна его половина, которую как бы никто не видел, уже как бы спала с этой девушкой, а другая уже упиралась и отставала, на эту другую смотрели во все глаза люди, много людей, они <...> смотрели и осуждали, этой второй половине было стыдно и неловко, она хотела стусеваться и исчезнуть» [4, с. 47]. А. Битов разводит одухотворенную любовь и любовь-флирт как правду и ложь, «воплощенное» и «невоплощенное». «Моторность» эмоций Лобышева,

его неспособность увлечься женщиной, «как в семнадцать, когда каждая — тайна» [4, с. 44], ведет к утрате внутренней целостности. Ему ничего не остается, как идентифицироваться с кинематографической проекцией древнегреческого героя, настойчиво убеждая себя в том, что его, как Одиссея, «любят бабы»: «И все у тебя здорово кончается. И ты обнимаешь верную Пенелопу» [4, с. 52]. Подобно Монахову, от которого в итоге остается «безжизненный человек» [4, с. 166], полностью утративший способность любить, Лобышев, попав в ловушку неаутентичности, расставленную автором, понимает, что его — «нету», что «ничему и ничем уже нельзя помочь» [4, с. 54].

В критике неоднократно отмечалось, что проза А. Битова представляет «один бесконечный монолог рефлексивного автора» [2], который пытается вывести «формулу, раскрывающую смысл вещи или явления, обосновать ее и преподнести в интеллектуально-осмысленном виде» [2]. Концепт «любовь» не является исключением. Чтобы осознать, что есть любовь, писатель стремится определить, что ею не является. Полагая, что «ничто не существует само по себе» [4, с. 115], он демонстрирует процесс обнаружения истины через ложь, веры через неверие, любви через нелюбовь. В конструировании концепта «любовь» усилия писателя направлены на то, чтобы, «отменяя напрасный опыт, столкнуться с первоисточником» [9, с. 11]. При этом стратегия А. Битова во многом противоречива: с одной стороны, писатель стремится опереться на вечные ценности и провозглашает, что «любовь в нас и выше нас» [4, с. 122], а с другой стороны, он, как и герои, мучается сомнениями в истинности этого постулата — «ведь если говорить всерьез, то <...>это все было мимо, мимо» [4, с. 195]. И потому Сад любви часто остается прекрасным сном, недостижимым идеалом.

Итак, концепт «любовь» в художественной картине мира А. Битова — концепт амбивалентный, имеющий такие окказиональные смыслы, как «любовь — воплощенность», «любовь — преображающая сила», «любовь — страсть», «любовь — обман», «любовь — игра», «любовь — сон». При этом значения «воплощенность», «преображающая сила», «страсть» в репрезентации концепта для писателя являются основополагающими, а остальные — возможными.

Список литературы:

1. Аннинский Л.А. Точка опоры // Критика 50—60-х годов XX века — М.: ООО «Агентство» КРПА Олимп, 2004. — С. 314—373.
2. Берг М. Кафедра: Статьи 1990-х: Антиподы: писатели дневной и ночной // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.mberg.net/ant/>.
3. Битов А.Г. Собрание сочинений: В 3 т.: Т. 1. Повести и рассказы — М.: Молодая гвардия, 1991. — 575 с.
4. Битов А.Г. Империя в четырех измерениях — М.: «Фортуна Лимитед», 2002. — 784 с.
5. Битов А.Г. Новые сведения о человеке: Роман. Повести. — М.: Эксмо, 2005. — 528 с.
6. Битов А.Г. Преподаватель симметрии. Роман-эхо. — М.: Фортуна ЭЛ, 2008. — 408 с.
7. Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. — М.: Эксмо, 2007. — 960 с.
8. Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под. ред. Н.Ю. Шведовой. — М.: Рус. яз., 1985. — 797 с.
9. Роднянская И. Новые сведения о человеке // А.Г. Битов Обоснованная ревность. Повести. — М.: Панорама, 1998. — С. 6—20.
10. Чансес Э. Андрей Битов: Экология вдохновения. — СПб.: Академический проект, 2006. — 320 с.

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ДИЛОГИИ А. КЕШОКОВА «ВЕРШИНЫ НЕ СПЯТ»

Кушхова Асият Лиуановна

*ассистент кафедры русской литературы
Кабардино-Балкарского государственного университета
им. Х.М. Бербекова,
г. Нальчик*

E-mail: asya_kushhova@mail.ru

Алим Пшемахович Кешоков (1914—2001) — известный кабардинский поэт, прозаик, драматург, публицист, автор произведений для детей — он многое сделал для развития родной художественной словесности.

Свой творческий путь А. Кешоков начинает как лирик. Поэтической стезе он будет следовать в течение всей жизни. Первые стихотворения и поэмы начинающего художника появляются уже в 1930-х годах. Отдельным изданием они выходят в свет в 1941 году в сборнике «У подножия гор». Одновременно с выходом первой книги стихов А. Кешоков отправляется на фронт. Война становится для будущего автора романов-эпопей не только школой мужества и отваги, но и школой художественного мастерства. Находясь на войне, он пишет стихи, очерки, заметки, комментарии, рассказы и новеллы. Итогом творческих исканий и литературной зрелости поэта становится историко-революционная диалогия «Вершины не спят», состоящая из романов «Чудесное мгновение» (1958) [4] и «Зеленый полумесяц» (1965) [5].

А. Кешокова нельзя назвать только поэтом или только прозаиком. Он не сворачивает с поэтического пути и когда пишет романы-эпопеи о судьбе кабардинского народа. Параллельно с написанием стихотворений и поэм и выходом сборников «Черкесские мотивы» (1963), «Теплые камни» (1964), «Тавро» (1969), «Кубок неба» (1975), «Звездный час» (1979), «Стихи-стрелы» (1981), «Огонь для ваших очагов» (1984), «Мед воспоминаний» (1989) и др. идет работа прозаическая, драматургическая, литературно-критическая.

Темой отдельного обсуждения может послужить символичность и выразительность заглавий произведений А. Кешокова, каждое из которых несет в себе огромную смысловую нагрузку. Названия у кабардинского писателя — содержательно емки и насыщены. «Как оптическое стекло охватывает и сводит в неразделимом фокусе солнечные лучи, так и удачный заголовок завязывает все сюжетные нити в неразделимый смысловой узел» [7; с. 439], — отмечает Н.М. Федь. Данное высказывание можно отнести ко всему наследию А. Кешокова.

«Чудесное мгновение» — это первое крупное прозаическое произведение Кешокова. О нем автор вспоминает с особым трепетом: «Свой первый роман «Чудесное мгновение» я писал в воскресные дни и во время отпуска. Иногда раньше урочного часа приходил на работу, чтобы посидеть над рукописью, вычитать напечатанное...» [3; с. 240]. Обратившись к фактам биографии писателя, мы убедимся, что ко времени написания своего первого романа, А. Кешоков — известный и признанный поэт-новатор. Кроме того, перед нами художник слова, обладающий достаточным творческим опытом, умением масштабно и широко мыслить, соотносить важные жизненные и исторические понятия, анализировать их. У писателя вырабатывается собственная концепция на историю, на роль отдельного человека и в целом народа в этой истории. Данному факту немало способствует война как школа героизма, как проверка смелости, отваги, выдержки, через которую проходит Кешоков.

Создание исторического произведения для романиста всегда представляет особую сложность, так как он сталкивается, во-первых, с трудностью широкого охвата действительности и реалистического ее воспроизведения. Во-вторых, это становится еще сложнее, когда писатель не является участником изображаемых событий прошлого. В таком случае писателю ничего не остается, как обратиться к архивам и изучать фактические документы. Вспомним «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго, «Айвенго» В. Скотта, «Петр I» А. Толстого, «Войну и мир» Л. Толстого и многие другие известные исторические романы. Романисту «повезет», если удастся побеседовать с участниками событий прошлого, которые остались живы. Собираание исторического материала — это большой, долгий и кропотливый труд, занимающий много времени и отнимающий немало творческих сил.

Если попытаться восстановить историю создания романа «Чудесное мгновение», мы увидим, что истоком этой книги становятся литературный сценарий художественного фильма «Лавина с гор»

(написанный в соавторстве с В. Крипсом) [1] и автобиографическая повесть «Живое седло» [2].

В процессе собирания архивного материала, изучения исторических документов, фактических подробностей замысел А. Кешокова расширяется, углубляется, жанр меняется, от кино-сценария переходит к повести, затем к роману, а в конечном итоге перерастает в диологию.

Литературный киносценарий художественного фильма «Лавина с гор» посвящен событиям начала XX века. Действие охватывает период с 1913 года до 1917 года. Здесь закладываются основы будущей дилогии «Вершины не спят», намечаются образы некоторых героев: «седобородого сказителя Баляцо», «мрачного Инала», мальчика Луто, «важной старухи с крючковатым носом Цуны», даны портреты реальных исторических деятелей — С. Киров, Шкуро; Иналук Арасланукович Дышнинский и Узун-хаджи («Сабля для Эмира»). Упоминаемые А. Керенский, Л. Корнилов, Ленин создают достоверный исторический фон. Выразительно даны образы Анзора, Лины, княгини Жансурат, каторжанина Кантемира. В киносценарии отражается дружба кабардинского и русского народа: «Нет на свете диких народов! Каждая нация имеет свою культуру, свои благородные обычаи» [1; с. 54], — проводит важную мысль автор.

Обогащают текст произведения народные пословицы и поговорки, песни; автор вводит в текст кабардинское предание о крестьянском вожаке — Дамалее Широкие Плечи (так будут называть Астемира Боташева — центрального героя романа «Вершины не спят»). Этнографически верно и красочно описаны обычаи гостеприимства, кровной мести.

Революция ассоциируется с лавиной, которая катится, сметая все на пути: «Вот лежит на склоне горы снежная папаха в сто аулов величиной... ее подтачивают понемногу маленькие капельки... из капель воды стекаются ручейки. А потом настанет день..., но когда же грянет наш обвал?» [1; с. 40]. Образ-символ революции найдет впоследствии продолжение и углубление в «Вершинах не спят».

Несмотря на все положительные стороны, небольшой объем произведения, на наш взгляд, не позволяет авторам глубоко, психологически правдиво и вместе с тем убедительно изобразить революционную тему, не прослеживается диалектика истории, развитие характеров героев происходит слишком стремительно и порой поверхностно (зарождение и динамика любви Анзора и Лины, приход Анзора к большевикам). Нередко бывает нарушена

последовательность действий, сюжетные коллизии сменяют друг друга очень быстро и неаргументированно.

Тем не менее, литературный киносценарий «Лавина с гор» значим тем, что это первый шаг А. Кешокова к историко-революционной диалогии «Вершины не спят».

Следующей ступенью к созданию романа «Чудесное мгновение» является повесть о маленьком мальчике — «Живое седло» (впоследствии это один из главных героев анализируемой диалогии — Лю). Рассказ о судьбе мальчика перерастает в историческое повествование о судьбоносных событиях сложного времени. При довольно значительных совпадениях нельзя отождествлять повесть «Живое седло» и книгу «Чудесное мгновение», так как это самостоятельные литературные творения, с различной идейно-тематической направленностью, каждое из которых занимает свое место в истории развития кабардинской литературы. Неодинаковы и художественные задачи автора: в первом случае — это изображение на фоне исторических событий жизни маленького мальчика по прозвищу «Живое седло», и жанровая специфика определяется как «кавказская повесть» (то есть это произведение, предназначенное преимущественно для детей «среднего и старшего школьного возраста»). «Чудесное мгновение» же по праву считается историко-революционным романом — тому подтверждением и идейное содержание, и сюжетно-композиционная структура, и жанровые особенности. «Доработка» А. Кешоковым повести «Живое седло» приводит к появлению нового и по содержанию, и по глубине, и по стилю художественного произведения. Так, в «кавказскую повесть» не входят главы: «Нургали», «Халиловский коран», «Новая беда Нургали», «Государственный сундук», «Тембот и Лю», «Колесо истории или о том, как Баляцо возил княгиню», «Реки текут в разные стороны», «Батога», «Последний звонок. Не Москва — Мекка» и др. Как мы видим из названия перечисленных глав, многие из них представляют собой довольно значимые части в структуре историко-революционного романа и несут в себе большое смысловое содержание.

Таким образом, «Вершины не спят» — роман-эпопея о напряженном историческом времени в судьбе кабардинского народа, это «этапное произведение» [6; с. 223] в истории развития национальных литератур. Жизненный опыт и творческое мастерство приводят А. Кешокова к написанию историко-революционной диалогии, основой которой послужило все предыдущее наследие писателя (стихотворения, поэмы, военные очерки, рассказы, повести). Главная цель

автора — показать роль народа в истории, продемонстрировать истоки героизма, проявленного уже в годы Великой Отечественной войны 1941—1945 годов (трилогия «Долина белых ягнят», «Сломанная подкова», «Грушевый цвет»).

Список литературы:

1. Кешоков А.П., Крипс В. Лавина с гор: Литературный сценарий художественного фильма. — Н.: Кабардино-Балкарское книжное изд-во, 1957.
2. Кешоков А.П. Живое седло. / Пер. с каб. — М: Гос. изд-во детской литературы Мин-ва Просвещения РСФСР, 1961.
3. Кешоков А.П. Час исполнения клятвы. // Всадник чести. — Нальчик: Эльбрус, 2003.
4. Кешоков А.П. Чудесное мгновение. Роман в двух книгах. Часть 1. — М.: Сов. Россия, 1970.
5. Кешоков А.П. Зеленый полумесяц. Часть 2. — М.: Сов. Россия, 1970.
6. Тхагазитов Ю.М. Эволюция художественного сознания адыгов. (Опыт теоретической истории: эпос, литература, роман). — Нальчик: Эльбрус, 2006.
7. Федь Н.М. Жанры в меняющемся мире. — М.: Советская Россия, 1989.

4.3. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

ХОРОВОДНЫЕ ПЕСНИ В ФОЛЬКЛОРНЫХ ЗАПИСЯХ НАЧАЛА И 80-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Бектурганова Галия Зейнегазиевна

*канд. филол. наук, доцент
Казахского Национального университета им. аль-Фараби*

Семенова Татьяна Яковлевна

*канд. филол. наук, доцент
Казахского Национального университета им. Аль-Фараби,*

г. Алматы

E-mail: galiya-shak-sham@mail.ru

При изучении современного бытования фольклора естественно возникает интерес к его предшествующей жизни в данной местности. В этом отношении русскому фольклору Казахстана повезло меньше, чем, скажем, отдельным областям России, где наблюдение и изучение его велось целенаправленно и планомерно в течение целого века. Тем ценнее, интереснее и значимее представляется каждая заметка предшествующего времени.

Специальных исследований по русскому фольклору, в частности, в Восточно-Казахстанской области ранее не производилось. Среди опубликованного — работы по переселенческому движению, этнографии и фольклору — считанные единицы [1]. Получается, что самое значительное и полное собрание текстов содержат «Записки семипалатинского подотдела Западно-Сибирского отдела ИРГО». Сразу следует отметить, что фольклорных записей очень немного, сделаны они не профессионалами, поэтому все любительские, популяризаторские и попутные, несмотря на стремление некоторых авторов (например, В. Плотникова) их классифицировать.

И тем не менее «Записки... ИРГО» — любопытнейший во всех отношениях источник. Хранятся они на микрофильмах в Национальной библиотеке, которые катастрофически ветшают, и трудно сказать, будут ли сделаны новые. Из тринадцати выпусков «Записок Семипалатинского подотдела Западно-Сибирского отдела

ИРГО» (Императорского русского географического общества) сохранилось только девять: первый, четвертый, пятый, шестой, седьмой, восьмой, одиннадцатый и тринадцатый. «Записки» — это почти ежегодный сборник исследовательских статей самой разнообразной тематики, в первую очередь историко-географической. Среди них есть этнографические статьи и заметки, которые освещают быт и нравы народов, населяющих обширный Семипалатинский край, их расселение и культурно-исторические взаимоотношения. Так, например, тринадцатый выпуск полностью этнографический. В нем опубликованы всего две статьи выдающегося путешественника, географа и этнографа Григория Николаевича Потанина: «Монгольские сказки и предания» и «Круговое движение ночного неба и грозное явление в монгольских преданиях, иконописи и пластике». Всего Потанин опубликовал в своих статьях семьдесят сказок. Есть заметки о памятниках старины (например, о каменных бабах-идолах, в изобилии разбросанных по степи), о занятиях и промыслах населения края, отчеты о путешествиях, дневники, путевые журналы, метеорологические сводки, гидро- и геологические исследования и множество другого материала.

Таким образом, «Записки Семипалатинского подотдела Западно-Сибирского отдела ИРГО» отражают всю разностороннюю деятельность этой организации. Каждая статья, даже самая, казалось бы, незначительная, выступает живой и интересной свидетельницей позапрошлого века с его языком, устремлениями, занятиями, представляя значительный интерес для этнографии, фольклористики и других наук.

Мы решили остановить свой выбор на четвертом выпуске, где опубликованы статьи Плотникова «Песни казаков Сибирского казачьего войска» и священника Герасимова «В долине Бухтармы», содержащие записи обрядовых песен. И, естественно, сравнить их как с современными записями, вошедшими в сборник М.М. Багизбаевой «Русский фольклор Восточного Казахстана», так и с архивными, в некоторых случаях опубликованными в XIX веке (сборники В. Киреевского и В. Шейна), с целью проследить произошедшие изменения или, напротив, отметить почти вековую неизменность текстов. Особый интерес оправдан, помимо прочего, тем, что современные записи, сделанные в ходе выездных фольклористических практик студентов, аспирантов, научных сотрудников лаборатории по изучению русского фольклора в Казахстане с 1979 по 1989 гг., проводились в тех же самых селах, что и записи начала века. Были исследованы почти все области

Восточного Казахстана, труднодоступные маленькие населенные пункты, возникшие еще в XVIII веке. Повсеместно проводились устные опросы, рукописные и магнитофонные записи.

Все песни Плотников классифицирует на «хоровые, вечерочные, проголосные и свадебные». В первом разделе («хоровые и вечерочные») он не разделяет игровых и плясовых песен, кроме того, сразу следует оговорить терминологическое разночтение: хороводными в современной науке принято считать песни, сопровождающие весенние хороводы, а хоровыми — песни, исполняющиеся хором. Плотников же под хоровыми понимает именно хороводные песни. Во втором («проголосные») не дифференцирует лирические песни, романсы, песни литературного происхождения и в третьем («свадебные») не указывает на обрядовую и необрядовую лирику, включенную в этот раздел, видимо, на основе комментариев информаторов. Всего в записях Плотникова 4 игровых, 11 хороводных и 9, по его определению жанра, свадебных песен.

В записях священника Герасимова «В долине Бухтармы» 6 игровых песен. Таким образом, из выбранных нами игровых 10 песен.

Не имея в рамках статьи возможности проанализировать все тексты игровых песен, остановимся лишь на некоторых.

Песня «Мак сеять» была записана священником Герасимовым в 1910 году в селе Сенном, нами же она записана в 1985 году в соседнем с Сенном селе Коробиха [4]. Герасимов так описывает игру этой песни: «Играют кружком, в середине кружка — парень (селезень) и девушки поют:

— Не видал ли ты, селезень,
Не слышал ли ты, молодой,
Как девки мак сеят?

Селезень из круга отвечает:

— Видел, видел селезень,
Слышал, слышал я, молодой,
Как девки мак сеят

Во Сенной-то деревне, на лугу

Посредь того девьего кругу.

Тут девки мак сеят,

Тут красны мак сеят.

— Посеяли? (спрашивают девушки)

— Посеяли (отвечает селезень)

Песня повторяется пять раз, но с разными в конце вопросами:

Во 2 раз:

— Выходит?

— Выходит.

3 раз:

— Цветет?

— Цветет.

4 раз:

— Отцвел?

— Отцвел.

5 раз:

— Мак поспел трясти?

— Поспел.

После этого девушки набрасываются на селезня и трясут за волосы — «трясут мак». Полянка оглашается веселым смехом».

Современная запись утратила почти весь игровой сюжет. Сохранилось только начало песни. Показательно, что село Сенное в этом варианте заменено «Коробишенской деревней», и эта строфа вынесена в запев:

В Коробишенской деревне,
В Коробишенской деревне,
На лугу, посреде девьего кругу,
Девки мак сеют,
Красно мак сеют.

В записи Герасимова эта строфа входит в ответ селезня на вопрос девушек, с которого и начинается песня: «Не видал ли ты, селезень...»

Таким образом, в современной записи песня утратила свой игровой мотив и центральный игровой образ — селезня, превратившись из диалогической в монологическую, как бы лирическую песню. В данном случае мы имеем дело с почти полным распадом сюжета. Назовем этот случай термином, встречающимся в современной фольклористике, — «бытование в основном виде» (у нас — на уровне начала).

Часто встречается в современных восточноказахстанских записях известная игровая песня «Бояры» (зафиксировано 5 вариантов). Б. Герасимов описывает её так: «Боера. Стенка девушек становится против стенки парней, обе стенки перекликаются: девушки спрашивают парней:

Боера, вы зачем пришли?

Молодые, вы зачем пришли?

Боера отвечают, что они пришли невест смотреть:

Неги, мы невест смотреть,

Молодые, чернобровых выбирать.

Неги, неги, вы зачем пришли,

Молодые, вы зачем пришли?
Боера, вам которая любя?
Боера, покажите жениха!
Неги, вот у нас женишок,
Молодые, вот хорошенький...»

Дальше «неги» просят «боеров» показать «сертучок», затем «сапоги — молодые-холостые каблуки», «перчатки лайковые», на что «боеры» отвечают:

Неги, неги, у невесты вчера был,
Молодые, на окошечке забыл.
И завершается песня словами:
Боера, проходите-ка,
Молодые, садитесь-ка.

Но в современном местном бытовании этот игровой сюжет получил интересное переосмысление в финале песни:

Бояра, да в нашем полку прибыло,
Бояра, да в вашем полку убыло,
Бояра, да в нашем полку пиво пьют.
Бояра, да в вашем полку слезу льют.

(Архив. Королева А.В. Сенное, 1984 г.)

Запись Герасимова отличается от всех других обращениями: в диалоге участвуют «боера» и «неги». В современной сибирской записи [1] обращения тоже дифференцированы, потому что в игре принимают участие «команды» юношей и девушек, но звучат уже как «бояра» и «княгини». Завершается сибирский вариант аналогично восточноказахстанскому финалу:

А мы-то вчера плакали,
А мы-то вчера плясали,
В вашем полку убыло,
В нашем полку прибыло.

Нет в современных записях и просьбы показать «сертучок», «перчатки», на чем, собственно, и строится вся игровая канва песни. Заключительный стих восточноказахстанского варианта — последняя реплика партии, которая «пиво пьет»: «бояра, да оставайтесь дурачки» — шуточный штрих, отличающий местный вариант от всех остальных.

О древнем происхождении песни свидетельствует её публикация, очень близкая нашему (более позднему) варианту, в сборнике П.В. Шейна [6].

Так, популярная игра сохранила до наших дней традиционный характер, а сопровождающая её песня ближе к классическому варианту, чем представленная в варианте Б. Герасимова.

Список литературы:

1. Багизбаева М.М. Русский фольклор Восточного Казахстана. — Алма-Ата: Руан, 1991.
2. Бломквист Е.Э., Гринкова Н.Н. Бухтарминские старообрядцы. Материалы комиссий экспедиционных исследований, вып. 17, сер. Казахская, АН СССР. — Л., 1930.
3. Семенов-Тань-Шанский. Поездка из укрепления Верного. Записки ИРГО по общей географии. — СПб., 1867.
4. Усов Н.Ф. Статистическое описание сибирского казачьего войска. — СПб., 1987.
5. Хороводные и игровые песни Сибири / Состав. Ф.Ф. Болонев, Н.И. Мельников. — Новосибирск: Наука, 1985.
6. Шейн П.В. Русские народные песни. — СПб., 1898.

ПРИМЕТЫ И ЗАПРЕТЫ, СВЯЗАННЫЕ С МЕДВЕДЕМ

Панченко Людмила Николаевна

научный сотрудник

*Обско-Угорский институт прикладных исследований и разработок
г. Ханты-Мансийск*

E-mail: Pan4enko.ludm@yandex.ru

У народов Севера сложился определённый культ медведя. Он является одним из самых почитаемых зверей. Связывают это с его небесным происхождением, считая его предком людей. Если речь заходит о медведе, то в его адрес употребляются только описательные слова и выражения: *вортолнут* — в лесу живущий; *маколнойка* — землянку имеющий мужчина, *уй* — зверь, *пупыг* — дух-покровитель, *консын ойка* — когтистый мужчина, *унт уй* — лесной зверь, *нюрум уй* — луговой зверь *пупапсикев* — наш божественный братик, или просто *апсикве* — младший братик, *кусяюв* — наш хозяин, *акин ойка* — дедушка и др. и таких названий существует большое количество. В фольклоре манси сохранилось несколько вариантов преданий о происхождении медведя, о том, как он появился на земле. В одном из преданий говорится о его человеческом происхождении. Его вырастила и воспитала одинокая женщина. Он был очень сильным и рослым, в отличие от других детей. Играя с детьми, он им нечаянно ломал то руку, то ногу, нечаянно он мог их оцарапать. Обратив на себя

внимание, он увидел, что руки его покрываются шерстью, вместо ногтей появились когти. Вскоре на него ополчилась вся деревня, и от отчаяния он вынужден был уйти в лес. Мать мальчика, видя переживания сына, пошла вслед за ним, прихватив с собой русскую шапку и ремень. Найдя его в лесу, она надела на него шапку и ремень и сказала: «Эта русская шапка и этот ремень пусть будут священными. Женщины к ним не должны прикасаться. Пусть одна твоя половина будет доступна только мужчине, а другая половина тела будет принадлежать женщине». После этих слов мать отпустила сына в лес.

До сих пор люди придерживаются заповеди этой женщины: добыв в лесу медведя, в первую очередь отделяют от тела священную его шапку, «расстегивают» священный ремень. Привезя его в дом — женщины целуют медведя с правой стороны, мужчины с левой.

Манси очень почитают медведя. Говорят о нём только положительно и не язвят по этому поводу. Рассказывая о нём, говорят почтительно, не повышая голоса. Не то, чтобы говорить, но и думать о нём плохо запрещалось. Приготовленное мясо медведя ели с особой тщательностью и осторожностью. Нельзя было небрежно обращаться с мясом, жиром. Медвежье мясо ели маленькими кусочками, руки после еды вытирали в заранее специально приготовленную древесную стружку «оссы». В современное время для этого используют салфетки. *Оссы* больше не делают. Прежде чем вытираться этой стружкой, её слегка поджигали. Это делалось для того, чтобы медведь не учуял запаха, и таким образом не пришёл мстить за своего погибшего собрата. Исползованную стружку обязательно сжигали в костре. Если всё же медвежий жир попал на одежду, её обязательно сжигали в огне. Иначе по запаху медведь мог определить, что вы или ваши родственники виновны в смерти его собрата и растерзал бы кого-нибудь. А так как в прошлые века очень трудно было достать ткань, то этот запрет осуществлялся с особой тщательностью. Таким образом, обучая детей быть бережливыми и аккуратными. По словам информанта Хозумов Н.И — уроженца деревни Хурumpaуль Берёзовского района отобедав мясо медведя, люди брали ложки и стучали ими по зубам, якобы это не человек съел медвежье мясо, а зубы. И таким образом человек их наказывает. А кости они относили на озеро, где водились караси. Якобы караси высасывая жир из костей таким образом становясь жирнее и вкуснее. Охотнику, добывшего медведя также предстояло извиняться перед хозяином за свои действия. Поэтому, согласно обычаю, он вставал и обращался к старику: «Ты прости, это не я тебя убил, это ружьё моё выстрелило, а его, ты же знаешь, сделали не мы. Так что убили

тебя нечаянно, больше такого не случится», или, «Ты прости, это не я тебя убил, это ружьё моё выстрелило, а его, ты же знаешь, я купил у русского. Это он во всём виноват».

Мясо добытого медведя женщинам нельзя было есть ножом. Женщинам также налагался запрет на поедание внутренностей медведя (сердце, почки, печень) и головы. Женщины ели только заднюю часть. Что же касается мужчин, то они ели мясо, так как это делает добытчик медведя. Если он ест мясо ножом, остальные тоже должны были, есть ножом, а если руками, соответственно остальные таким же образом (Хозумов Н.И.). Шкуру медведя также нельзя было выделывать.

Как говорилось выше, нельзя было насмехаться, говорить плохо о медведе, хвалиться — это может не понравиться лесному хозяину, при встрече может загрызть тебя или членов твоей семьи. Случайно встретившись с ним в лесу нельзя убежать, кричать. По верованию манси медведь понимает человеческую речь и нужно просто поговорить с ним. Например, в деревне Хошлог Берёзовского района говорили: «Какое корыто ты с костями поставил тут? Поэтому ты идёшь ко мне?» [2, с. 18]. В деревне Хурумпауль Берёзовского района при встрече с медведем в лесу говорили: «Ты что, собака что ли, ко мне идёшь?». В деревне Хулимсунт Берёзовского района говорили: «Я иду по своим делам, и ты иди по своим делам». В деревне Тресколье Ивдельского района говорили: «Ты что же ослеп, не видишь что ли, человек здесь идёт». Этнографом В.Н. Чернецовым, в своей экспедиции в 1938 году по реке Лозьва, были записаны такие слова: «У тебя когти и клыки, а у меня смотри, только руки одни. Что же ты на меня полезешь?» [1, с. 263]. Все эти слова хозяин тайги понимает и постесняется нападать на безоружного, ему станет стыдно за своё поведение и он обязательно уйдёт. Именно такой, точный порядок слов не обязателен. Главной задачей было пристыдить хозяина, дать понять ему, что он поступает плохо, пугая людей. Так как и для медведя, тоже были даны предписания *Нуми Торумом* (Верховным Божеством). Он не должен распугивать женщин и детей собирающих ягоды. Ему не разрешалось трогать добычу охотника, попавшую в ловушку; разорять амбары с едой, святые культовые постройки для духов-покровителей, беспокоить тела покойников.

Самым страшным запретом был запрет на ложную клятву на шкуре медведя или на какой-либо из частей его тела. Клятва сделанная на шкуре считалась очень сильной. К ней прибегают только в исключительных случаях. Медведь, считается сыном *Нуми Торума*. Он послан своим отцом, хранить справедливость на земле. Нельзя

клясться на ней ложно. Это был строгий запрет. За ложь или нарушение клятвы можно поплатиться своей жизнью. Самым мудрым решением было жить в мире с этим хозяином. Лишний раз, стараясь не тревожить лесного хозяина. Даже говорить о нём старались как можно реже.

Среди таёжных охотников существовал негласный закон, запрет на добычу сотого медведя. А клыки хозяина тайги использовали как талисман или оберег.

Все эти законы и предписания тщательно осуществлялись, никогда не нарушались. И как следствие того, что медведь был добыт, проводился Медвежий Праздник. Это, можно сказать, своего рода, искупление вины перед хозяином тайги, желание умилостивить его. Этот праздник проводился ещё для того, чтобы душа медведя после праздника могла отправиться в Верхний Мир, и затем вновь вернуться на землю в своём прежнем обличье.

Список литературы:

1. Источники по этнографии Западной Сибири. — Томск: Изд-во Том ун-та, 1987. — 28 с.
2. Ромбандеева Е.И. История народа манси (вогулов) и его духовная культура (по данным фольклора и обрядов). Сургут: АИИК «Северный дом» и Северо-Сибирское региональное книжное издательство, 1993—208 стр.

4.4. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ ИГОРЯ КОСТЕЦКОГО В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ ЭПОХИ

Багрий Мария Антоновна

преподаватель

*кафедры филологии и методики начального образования
Прикарпатского национального университета им. Василя Стефаника,
г. Ивано-Франковск*

Идиостиль игоря костецкого формировался в окружении и под влиянием самых разнообразных литературных стилей, которые играли роль ведущих в XX веке, из-за чего сложно точно определить его стилевую принадлежность. Сам автор обозначил свое творчество как моральное, дидактическое, принципиально религиозное. Его художественный потенциал, хотя и испытал влияние большого спектра модернистских движений, оказался на грани экспрессионизма и экзистенциализма, которые и определили средства создания характеров персонажей, структуру, стиль. Большинство литературоведов, как правило, отмечали отдельные аспекты произведений автора: стилевое своеобразие и жанровые модификации новелл, образ идеального мира и др., выбирая для анализа отдельные художественные тексты. Несмотря на единичные критические обзорные публикации, отзывы, рецензии, идиостиль игоря костецкого исследован и изучен еще в недостаточной степени, как и проблема экспериментальности в его творчестве, которая проявилась в первую очередь на стилевом уровне.

Цель статьи состоит в осмыслении индивидуального стиля писателя в контексте мировоззренческих и стилевых проявлений современной ему конкретно-исторической эпохи. Для достижения указанной цели мы ставим перед собой следующие **задачи**:

1. исследовать синтез жанрово-стилевых тенденций в художественном мире Игоря Костецкого;
2. охарактеризовать религиозно-философский мотив творчества писателя.

Потребность ввести литературное, хотя и не во всем равноценное, разнородное стилевое наследие Игоря Костецкого в сегодняшний культурно-духовный и научный контекст обуславливает актуальность исследования.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые на основе особенностей художественного мышления автора изучено многообразие жанрово-стилевых разновидностей его произведений, поиски писателя в идейно-тематическом обогащении украинской литературы, а также в образно-мотивной сфере.

Эволюцию авторского стиля и жанровую экспериментальность творчества иллюстрирует анализ повестей, написанных в 40-х годах, вошедших в сборник «Там, где начало чуда». Они не всегда вписываются в жанровые рамки традиционной повести, «характеризуются однолинейным сюжетом, а по широте охвата жизненных явлений и глубиной их раскрытия занимают промежуточное место между романом и рассказом» [9, с. 116] и являются ярким примером жанровых экспериментов. Произведения из сборника подчеркивают интеграцию сознательного и подсознательного, абстрактного и реального, действительного, условного и мистического, что легло в основу сюжетных моделей повестей «Чернолесская быль», «Опрышок и пахарь», «Опрышок и кривая девушка». Им присуща как метафизика или статика действия сюжетного конфликта, так и логика или динамика композиционного развития, потому что они возведены на плоскости символично ассоциативной, представляющей собой структуру трехмерного времени: прошлого как памяти, настоящего как условности, будущего как неизвестного или ирреального [2, с. 26]. Эти ранние «повестки» автора основаны на стиливой категории описания типа человека, ситуации, жизненного явления. Применение писателем разнообразной палитры форм, средств и приемов психологического изображения помогает художественному раскрытию богатого мира героев прозаических и драматических произведений в единстве внешнего и внутреннего, детерминированности их поведения как социальными, так и собственно психическими факторами. Сквозь призму создания характера и убеждений персонажа прослеживается и требовательность автора к себе как к писателю.

Наконец, все эти средства помогают понять особенности авторского стиля Игоря Костецкого и его идейно-эстетические доминанты. Художественное мышление писателя, ориентированное на отражение особенностей его концепции национального бытия в нечеловеческих условиях большевизма, обозначено философской

сосредоточенностью. Художественное творчество писателя — это не столько отражение окружающей действительности, а прежде всего выражение через художественный образ сознания художника, его внутренней сущности, мира его эмоций, переживаний, мыслей. Игорь Костецкий, согласно собственным эстетическим предпочтениям и мировоззрению, сосредоточивал внимание на ситуациях и явлениях «гостродраматичного» направления, проникал художественным зрением в глубины психологии души героев, нередко изображая трагизм их существования в условиях тогдашнего общественно-национального устройства.

Игорь Костецкий не воспринимал украинскую действительность, но это не сделало его мрачным пессимистом. Он энергично и одновременно театрально заявлял: «Я простой рабочий слова и ярмарочный актер» [3, с. 43]. Из чего следует, что гармония, которая не свойственна ярмарке, не была его художественной заповедью, а наоборот — его тянуло все драматическое, хаотическое, чрезмерное, о чем говорится в следующих строках: «Моя задача — раздражать и возбуждать, а не успокаивать или проводить» [3, с. 43]. Писатель поражал мастерством творческой манеры, однако открывал новые стилевые пласты украинского художественного мышления в литературе прошлого века.

Распространенным в науке о литературе является понимание стиля как индивидуальной творческой манеры, творческого лица отдельного писателя. Как отмечал А. Блок: «художники интересны не тем, что у них есть общего, а тем, чем они отличаются друг от друга. Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, что опытный взгляд может увидеть душу по стилю...» [18, с. 14]. Однако стиль литературного произведения связан не только с «содержанием души» автора. Благодаря стилю мы видим образы произведения, героев, характеры, идейное содержание. Например, повесть «Посторонний» Альберта Камю, по выражению Д. Наливайко, «...поражает необычайной сдержанностью и прямотой высказывания, бедностью эпитетов и почти полным отсутствием тропов, какой-то нарочитой некрасочностью» [12, с. 43]. Эти стилевые особенности, по нашему мнению, находятся в прямом соответствии с содержанием произведения, как, собственно, и в повести Игоря Костецкого «Мой третий Рим» (1962—1964), которая цветет в художественных стилевых красках. Кажется, что подзаголовок «Книги путешествий» сигнализирует о дорожном дневнике воспоминаний, но уже в первом предложении автор дает понять, что читателя ждет нечто большее,

чем воспоминания туриста. «Если вы виряджаетесь в неведомые вам страны, не зная заранее, как вам о них писать, значит, вы не настоящий путешественник. Вы тогда слабенькое приложение к путеводителю» [4, с. 18]. Однако для Игоря Костецкого такая роль узка и неинтересна, поэтому в его произведении не так уж много Рима, а преобладают хаотичные впечатления об Италии. Будничная жизнь и старое искусство растворяются в ассоциациях автора на самые разные темы — от фонетических правил произношения в разных языках до медитаций о столицах государств и империй, от оперных спектаклей до «блудодеянь» украинской эмиграционной культуры. Манера изложения эгоцентрично-парадоксальная, ироническая, саркастическая. Автор перед читателем «кичится» своей феноменальной эрудицией, где факты перемешаны с интеллектуальными фантазиями и экстравагантными гипотезами.

Показателем, с помощью которого исследователь сможет охарактеризовать стиль отдельного художника, является характер ассоциаций писателя, ведь они основа тропики и стилистических фигур, доминирования определенного вида тропов, типов композиции, фабульно-сюжетных особенностей, конструирования художественного пространства, которые нельзя подчеркнуть без сжатых сопоставлений с произведениями других художников. Писатель с каждым произведением видоизменяет свое стилевое лицо, поскольку такая эволюция естественная и закономерная. Таким образом меняется тематика и проблематика, которые являются стилетворными факторами. Писатель пристально всматривается в созданный материал, «вслушивается в его речь», перевоплощает, наполняет иным мироощущением, что неизбежно сказывается на стиле других произведений. Скажем, анализ сборников Игоря Костецкого от «Рассказов о победителях» и «Там, где начало чуда» до сборника пьес «Театр перед твоим порогом» дает возможность понять видоизменение его стилевых приоритетов. Аналогично видоизменение стиля Олеса Гончара от «Знаменоносцев» до «Собора» и «Твоей зори» показывает, как стилевая константа романтического письма автора приобретает новые оттенки. В противоположность вышеупомянутым художникам Б.И. Антонич, например, стремился, чтобы каждый следующий сборник был отличным от предыдущих, не теряя при этом стилевой доминанты. Поскольку творцы художественно прорабатывают жизненный материал, то «чем крупнее объем стиля, тем более абстрактными выглядят его признаки. С этой точки зрения даже индивидуально-авторский стиль в большей или меньшей степени — абстракция, ведь на его реализацию в конкретном произведении влияют такие факторы, как род и жанр

произведения, творческий возраст писателя, конкретные особенности художественного содержания» (Ж. Сартр) [10, с. 12].

Индивидуальный стиль — явление неповторимое, поскольку свидетельствует о художественном таланте автора. Это проявление совокупности особых существенных признаков таланта писателя в конкретном художественном произведении или во всем его творчестве, индивидуальное воплощение художественного метода, то, чем его произведения отличаются от произведений других художников. Совокупность изобразительно-выразительных средств писателя тогда дает эффект стиля, когда закономерно сочетается в художественно мотивированную систему, обусловленную индивидуальностью художника. Как подчеркивает Н. Мафтын, именно в «внутриличностном» смысле понятия «стиль» видится и «сила», что обеспечивает стилевое единство, обусловленное идейно-эстетической позицией писателя. Важным моментом в изучении индивидуального авторского стиля является его мотивированность и глубоко личностными переживаниями, и сознательной духовной жизнью автора, и собственной жизненной правдой, корни которой уходят в общечеловеческий онтологический опыт» [10 с. 15].

Апелляция к библейским мотивам, образам и концепциям — весомый вектор творчества Игоря Костецкого. Выясняя особенности собственных религиозных убеждений, писатель менял и способы художественной взаимодействия с текстовой реальностью Священного Писания, переосмысливал образы и мотивы библейских текстов, экспериментируя с их структурным построением, трансформируя их жанровое своеобразие, обыгрывая особенности характеров персонажей (новеллы «Повесть о последней спичке», «Тебе принадлежит целый мир», «Божественная ложь», драмы «Близнецы еще встретятся», «Искушение несвятого Антона», «Действие о великом человеке»). Наконец, автор основное внимание уделял и освещению этических основ христианства, объяснению его основных категорий, поиска согласия человека со Всевышним (повесть «День святого», «История монаха Гайнриха»).

Поскольку художник активно и внимательно читал Священное Писание и под призмой его тем и категорий стремился осмыслить жизнь, религиозные представления Игоря Костецкого на протяжении его житнетворчества углублялись, хотя часто и диссонировали с официально провозглашенными церковью. Традиционными в его художественном наследии становятся переосмысленные образы Христа, Иуды, дьявола, апелляция к философским основам христианства, религиозно-мистическим сюжетам, сочетание религиозного

мистицизма с языческими корнями [14, с. 72], благодаря чему художник и осознает особенности собственных религиозных представлений. В ряде произведений писателя прямо или косвенно использовались библейские тексты и поднимались вопросы существования Бога (например, в новеллах «Повесть о последней спичке», «Тебе принадлежит целый мир», «Божественная ложь», драмах «Близнецы еще встретятся», «Искушение несвятого Антона», «Действие о великом человеке», повестях «День святого», «История монаха Гайнриха»). В этих разножанровых произведениях Игорь Костецкий пытался проявить силу связи каждого отдельного человека со Всевышним, определить границы их общения, «причастность категории прозрения к трансгрессивному состоянию и безумию» [4, с. 214], показать противостояние категорий добра и зла, которые существуют в подавляющем большинстве произведений писателя, отмечая, что это — «личная судьба каждого, ибо с Богом все имеют свои отдельные уговоры» [4, с. 126].

Писатель увлечен прозой, печатая ее в лагерной периодике, стремится приобщиться к общеевропейским эстетическим поискам и новациям. Именно в шестидесятых годах он создает вторую и конечную редакцию повести «День святого», названную исследователями «Евангелием от Костецкого» [16, с. 127]. Ю. Мариненко отмечает, что в этом произведении «есть непроизвольные литературные влияния и сознательные реминисценции» [11, с. 127].

Повесть «День святого» создана по мотивам раннехристианской истории. Ее главные герои — евангелист Иоанн и римский «новообращенный патриций» Теофил, о котором говорится в Евангелии от Луки [13, с. 107]. Произведение является интересным, прежде всего, благодаря психологической коллизии, удостоверяющей очевидное авторское раздвоение: Игорь Костецкий — и писатель, и аналитик собственноручно написанного. И тут начинается довольно опасная интеллектуальная игра самого с собой.

«История монаха Гайнриха» (1963—1964) по замыслу Игоря Костецкого была частью цикла из шести различных Гайнрихов. В одном из них говорится об абсолютном добре. Эта же история задумана как абсолютное зло, что «развивается в ничто, в совершенный ноль. При окончательном его решении роль дьявола становится уже не нужна» [4, с. 112]. Игорь Костецкий сомневался: «читатель не будет слишком далек от истины, когда утвердит, что автор мало верит в свою историю, несмотря на усиленную работу» [4, с. 113].

Василь Барка, анализируя повести «День святого» и «Историю монаха Гайнриха», отмечал психологическую экзотику и экспрессионистичность прозы Игоря Костецкого, имея в виду отказ от описания материальности в ее ежедневном виде [4, с. 113]. Удачное наблюдение исследователя можно воспринимать в широком смысле: ведь экспрессионизм писателя сочетался с осмыслением опыта межвоенного модернизма и непрерывным экспериментаторством.

«Притча ударенного по голове немца» является вторым названием новеллы «Тебе принадлежит целый мир». Через жанр притчи Игорь Костецкий находит выражение морально-философских размышлений, нередко противоположных общепринятым представлениям. Так, в этой новелле ключевой является проблема потери человеком непосредственной связи с Богом, создание пророческого общения с Творцом и поиск смысла. Писатель иронизирует, когда отмечает: «Я не могу теперь со всей уверенностью сказать: я знаю, что хорошо, а что плохо. Я чувствую, что могу все. Могу стать преступником, и могу стать праведником» [5, с. 172].

Взгляды Игоря Костецкого на религию вообще и на свое творчество в частности имели в своем развитии несколько эволюционных стадий, изменяясь на разных периодах жизнетворчества. Но его понимание элементарной природы творческого процесса, а через него, соответственно, и основной цели человеческого существования, осталось неизменным. Игорь Костецкий не раз отмечал, что «романтизм — это постоянное стремление единицы повлиять на общий ход событий, это вплетание маленькой человеческой свободы в огромный венок Божьей воли, что является действием творения мира» [8, с. 27]. И на протяжении жизни, уточняя и развивая частичные аспекты этой концепции, он не изменил ее основного постулата — полноценная жизнь человека возможна лишь в творческом партнерстве, в божественном процессе формирования вселенной, и этот процесс не может положительно завершиться без участия человечества как сознательного творческого элемента. Именно здесь проявляется суть едва ли не средневекового вопроса: «может Всемогущий создать такой камень, которого Сам не мог бы поднять?» [8, с. 181]. Такое партнерство возможно, рассуждает автор, только для человека, который способен подняться над ограничением своего «я», над слепым послушанием общественным и природным в биологическом смысле формам ощущения и поведения, становясь, в какой-то мере, «искусственным человеком» [6, с. 36], человеком, который готов взять на себя ответственность за формирование собственной жизни.

Таким образом, исследование специфики индивидуального стиля Игоря Костецкого, доминирующих образов, тем, жанровых форм произведений писателя подтвердило весомость его вклада в развитие украинской прозы XX века. Сочетание традиционной основы с модерными эстетическими поисками обогатили его произведения своеобразными стилистическими приемами и средствами, реализовали новую тематику, сказались на манере художественного изложения. Доминирующей стилевой особенностью в творчестве Игоря Костецкого является акцентация на религиозности, апелляция к библейским концепциям и признание весомой роли духовности в жизни человека. Писатель, рисуя типичные ситуации общественной и частной жизни, стремился мыслить категориями как общечеловеческими, так и высокодуховными. Включение в произведения Библейского текста позволяло Игорю Костецкому активизировать новые смысловые уровни Священного Писания. Писатель сознательно вводит в тексты произведений картины Сотворения Мира, противопоставляя творческое начало разрушительному.

Список литературы:

1. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945—1947). — Мюнхен: Видавництво «Академія», 1948. — С. 22—37.
2. Качак Т. Жанрово-стильові аспекти «експериментальної прози» Галини Пагутяк / Т. Качак // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія; [редкол.: В.В. Грещук (голова) та ін.]. — Івано-Франківськ: Плай, 2005. — Випуск. ІХ—Х. — С. 41—48.
3. Костецький І. Відкритий лист до редакції сучасності / І. Костецький // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 142. — С. 87—106.
4. Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори / І. Костецький. — К.: Критика, — 2005. — 527 с.
5. Костецький І. День святого / І. Костецький // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 138. — С. 145—198.
6. Костецький І. Контур, степ і доля / І. Костецький // Україна і світ. — Ганновер, 1955. — ЗОШ. 14. — С. 63.
7. Костецький І. Людина, що зникає у темряві. Розділи з роману «Трое глядят у дзеркало» // Арка (Мюнхен). — Ч. 2—3, листопад. — С. 26.
8. Костецький І. Передмова до нездійсненої публікації / І. Костецький // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 139. — С. 141—142.
9. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 752 с.

10. Мафтин Н.В. У пошуках «GRAND» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття / Наталя Мафтин. — Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. — 336 с.
11. Мариненко Ю. «На шаховому полі дивезійного дійства...». Проза Ігоря Костецького / Ю. Мариненко // Сучасність. — 2004. — № 11. — С. 119—127.
12. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. — К.: Мистецтво, 1985. — 365 с.
13. Новый завіт // Святе Письмо Старого та Нового Завіту. — Рим: Видавництво ОО Василіян, 1963. — 352 с.
14. Салига Т. Молимося, Боже єдиний / Т.Ю. Салига // Слово благовісту: Антологія української релігійної поезії. — Львів, Світ, 1999. — С. 70—40.
15. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм; перекл. з фр. П. Тошнота / Ж.-П. Сартр. — М., 1995. — 480 с.
16. Соколов А.Н. Теория стиля / А. Соколов. — М., 1968. — 176 с.
17. Стех М. Р. Пошуки / М.Р. Стех // Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. — К.: Критика, 2005. — С. 163—175.
18. Шапиро М. Стиль / М. Шапиро // Советское искусствознание. — Вып. 24. — 1988. — 314 с.
19. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття: монографія / Інна Юрова. — Донецьк: Норд-Прес, 2006. — 270 с.

МОСКОВСКИЙ ТЕКСТ В «ЛЕКСИКОНИ ІНТИМНИХ МІСТ» Ю. АНДРУХОВИЧА

Скуртул Анна Сергеевна

*аспирант, преподаватель Запорожского национального
технического университета, г. Запорожье
E-mail: cool_anya@mail.ru*

В «Лексиконе интимных городов» (тут и далее перевод — А. Скуртул) украинского автора Ю. Андруховича московский текст заметно выделяется, что особенно рельефно в контексте индивидуально авторского определения жанра этого произведения — «Свободный справочник по геоэтике и космополитике».

Масштабно рекламируемый еще задолго до публикации «Лексикон...» стал результатом «гео» и «био» рефлексий, вызванных

во время долгого или короткого, но всегда чем-то значимого пребывания в том или ином городе мира. «Эта книжка — отмечает Ю. Андрухович — о городах, ставших чем-то большим — они стали Городами, причем личными, как эрогенные зоны, интимными» [1, с. 9].

Однако в невольном сопоставлении с другими городами, Москва Ю. Андруховича представляется чрезвычайно концентрированным, довольно драматичным выражением лично пережитого.

Поэтому цель настоящей работы определяется стремлением разобраться в перипетии московских переживаний автора «Лексикона...», чему не уделялось еще специального исследовательского внимания. (Между тем, другой, более ранний московский текст Ю. Андруховича, роман «Московиада», достаточно широко и всесторонне представлен в работах П.-А. Будина [2], О. Полищук [5], В. Чайковской [6]).

Первое, пусть даже самое поверхностное, но, возможно, и самое сильное впечатление, что оставляет московская история украинского автора — её эсхатологический пафос. По сути, глава «Москва, 1989—91» это личное, во многом клинически напряженное и национально окрашенное восприятие крушения Империи и распада всех и всяческих устоев. По сути «Лексикон...» — метаистория, воссозданная в метарассказе. Почему метаистория и метарассказ?

Сам интонационный строй и визуальный фон этого «скрытого романа» или «романа-пазла», «модели для сборки» [1, с. 11] (другие авторские варианты жанровой принадлежности) проникнуты апокалиптическими мотивами. Пространственно-временной строй повествования представляет собой внятно артикулированную реконструкцию процессов распада и конца света. Пространство советской столицы у Ю. Андруховича двумерно и перевернуто, в котором подземная его часть куда более значима, нежели надземная. Все эти «подземные ходы, закоулки, карцеры, камеры пыток, штольни и колодези (...) — изолированный и защищенный Тот Свет, Империя-2» [1, с. 303]. Столь явная реляция с мифологемой ада только усиливает чувство наступления судного дня. Персонализированным же воплощением этого реально реставрированного ада является Сталин. Символично, что и центр города, Красная площадь и Кремль, как место расположения правительства и вождя — не просто неправильный треугольник, но «очень неправильный треугольник» [1, с. 299]. Такая неестественная геометрия московского пространства переносится автором как на всю переживающую последние времена страну, так и на её обитателей, наименованных

не иначе как «eCeCeCeP» и, соответственно, «eCeCeCePяне». Причем последние — «миллионы оленеводов, геологов и зеков» [1, с. 297] — наделены всеми характерными признаками идеологически зомбированной массы. Свойственная метаисторическому московскому периоду известная парадоксальность состоит по Ю. Андруховичу в том, что, будучи центром Империи, Москва одновременно являет собой эпицентр энтропийных сдвигов.

Показательно, что апокалиптическая емкость московского текста «Лексикона...» содержит и косвенные, симптоматичные признаки прихода последних времен. Наиболее колоритным подтверждением вступления в стадию метаистории представляется отсутствие на прилавках самого необходимого и прежде всего поистине культового продукта первой необходимости — водки. Столь кризисное положение вызывает у автора и несколько саркастичное переосмысление катастрофических идеологем и представлений о человеколюбии: «Дела двигались в сторону *гуманитарной катастрофы*, люди падали с ног и погибали в очередях перед водочными отделами» (курсив — А. С.) [1, с. 302].

В организации апокалиптического дискурса органично истолкован концепт времени. Скрупулезный подсчет проведенных в Москве дней («Два года, *проведенных* в Москве — это плюс минус 730 дней. Отнимаю от них два лета (два июля и два августа, то есть 120 дней) — остается 610...» [1, с. 295]) порождает образ особенного временного триединства, с которым герой устанавливает активную психофизиологическую связь. Вследствие этой связи московское время у Ю. Андруховича предстает, во-первых, как ускоренное, разогнанное частыми «*хождениями*» время, во-вторых, как убитое в этих же хождениях время и, в-третьих, наконец, как отсутствующее, в полной мере метаисторическое время (собственно: конец времени), порождающее соответствующее состояние — эффект отсутствия. О последнем читаем следующее: «Эффект отсутствия — это когда тебя где-то нет, и ты внезапно очень хочешь там оказаться. В Москве этот эффект одни из острейших» [1, с. 307].

Столь акцентированная апологетика «очень» неправильного московского пространства в явной реляции с отсутствующим, убитым временем в целом и составляют апокалиптический хронотоп «Лексикона интимных городов».

Вполне органично, что метаисторичность Москвы задается метаповествовательной стратегией. Московский текст Ю. Андруховича — это по меньшей мере пять взаимно совмещенных текстов.

Очевидно, что отношения между ними потенциально задают разноуровневые возможности анализа и интерпретации, поскольку образуют собой, по Ю. Лотману систему кодов, при том что «...кодирующая система организована иерархически и реконструкция одного из ее уровней не гарантирует понимания на других» [4, с. 143].

Остановившаяся же на каждом из пяти текстовых вариантах Москвы Ю. Андруховича, укажем, что прежде всего и во-первых, это сам город, трактуемый как текст и не только как московский: «Поэтому я согласен с теми, кто меня поучает, что Москва — это текст. Да, это текст — и вовсе не обязательно о Москве» [1, с. 303]. Заметим, что Москва как текст в свете интимно пережитых и разнообразно артикулируемых эсхатологических мотивов обнаруживает преимущественно некомплиментарный, деструктивный характер. Если изначально, как полагает Мирча Элиаде, каждая модель построения города является космогонической моделью, поскольку и «история Рима, так же как и история других городов, начинается с *основания города*; другими словами такое *основание* равносильно космогонии» [7, с. 43—44], то у украинского прозаика в эпоху крушения советской социальной системы российская столица представляет основание, демонстрирующее свернутую, прерванную космогонию в ее катастрофически неправильном и будто отсутствующем пространстве-времени.

Во-вторых, это как бы удвоенный авторский текст — «Лексикон...», с инкорпорированным в него романом «Московиада», первым московским текстом автора. Тут образ главного героя «Московиады» украинского поэта Отто фон Ф. едва ли не полностью совпадает с образом автора-повествователя из «Лексикона интимных городов». К примеру, одним из сближений, если не совпадений позиций героя романа и автора «Свободного справочника по геоэтике и космополитике» является определенно клиническая демонстративно равнодушная «зневага» (пренебрежение/неуважение — А. С.) по отношению к ВРК (Великой Русской Культуре), принятая, впрочем, как защитная форма, как форма освобождения — освобождения всё же обманчивого, мнимого: «Последняя версия нашего с русскими навеки вместе — это «скованные одной цепью. Мы как будто рвемся от него в большой мир, а они этому сопротивляются. На самом же деле нам очень хочется, чтоб они нас держали как можно крепче, а им — чтобы мы рвались прочь изо всех сил. Иначе как же нам и им найти смысл дальнейшего существования? Вот только в этом, в цепи, единственный общий для нас смысл» [1, с. 308—309].

В-третьих, одной из «соавторских» московских вариаций у Ю. Андруховича, как и в романе «Московиада», выступает культовая поэма «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева. В этой далеко не новой в постмодерне практике московский текст «Лексикона...», как и, повторяем, ранний роман «Московиада», во многом детерминирован эпохальным миром (новаторским синтезом культурных, социальных, политических, гастрономических, алкогольных, топонимических и др. кодов) поэмы Венедикта Ерофеева. Не полных два (1989—1991) московских года не только усилили чувство инаковости, чуждости повествователя, но и, как отмечалось, породили «эффект отсутствия» [1, с. 307]. Такое, в целом типично эмиграционное мироощущение созвучно совпало своим украинским размером со страницами гениальной русской поэмы: внутренняя изоляция, точнее, своего рода ментальная изолированность или автосуверенность героев «Москва — Петушки», атмосфера безусловного идеала (Кремль в порождении коллективного многомиллионного сознания — абсолют, имперский «категорический императив»), но также и атмосфера любви и гибели сложилась в достаточно узнаваемое — явно ерофеевское — стилевое решение, что задано уже в самом начале «Москвы, 1989—91»: «Как мне одолеть этого Левиафана, эту чудище пяти сталинских морей? И где мне найти Змеборца на нее?

Иными словами: как объять необъятное и осягнуть неосяжное? Как взорваться, наконец, любовью? Только так — взорваться, но в этот раз, наконец, любовью, пролиться ее спермой. Или хоть осветиться благодарностью? Ато без нее, благодарности, лучше ничего и не вспоминать» [1, с. 295]. Тут и неискушенному читателю не сложно уловить отголоски характерной риторики Венедикта Ерофеева: это и патетика загадочных сказочно-мифических иносказаний, и историко-философские универсалии, что обрели фразеологический статус, и жизнь тела, и поэтические фигуры, и парадокс, и абсурд, и романтическое мироощущение. Думается, что в данном случае Ю. Андрухович, свою собственную интимно переживаемую проблему не вполне комплиментарного восприятия одной из столиц мира как бы перенес на другого автора и уже в поле созданной последним поэтики, в поле его индивидуальной риторики реконструировал и репрезентировал Москву. Так, Москва предстала в книге украинского прозаика как бы в двойном и, очевидно, двойственном эмиграционном выражении — внутренняя эмиграция (Венеикт Ерофеев) и «вынужденная» эмиграция (Ю. Андрухович). Последняя как нельзя убедительней подчеркивается в саркастически

модулируемом контексте Иншости и неожиданном приступе «москальгии»: «Я хочу их холода, злого мороза, их газа, обжигания чаем, отчаянием, их сталинизма, золотого и серебряного века в культуре, их Толстого и Троцкого, Руцкого и Ржевского, их Тверской-Ямской... их любви к Украине, их передозы, бодуна... вечных побед вечного цееска, ... новогодних елок, валенок... кровавых следов на снегу..., битых бутылок, рубиновых звезд, хочу телекартинок из детства и чтоб запахло огуречным лосьоном и зубным эликсиром» [1, с. 307]. Наконец, как и в ситуации хронической недостижимости Кремля героем Венедикта Ерофеева, интимные переживания автора-повествователя у Ю. Андруховича неотделимы от навязчивого стремления достигнуть центральной точки Москвы: «Конечной мечтой ... был Кремль. (...) я хотел убедиться, что Кремль и вправду существует. (...) у Венечки Ерофеева никак не складывалось его увидеть, хоть сколько раз он стремился к нему доехать» [1, с. 297].

В-четвертых, Москва предварительно репрезентируется в вариантах потенциально возможных, однако неосуществленных текстов. Едва только намеченные вариации «минус-текстов» увеличивают объем и возможности московского текста как такового, тем самым подчеркивая принципиальную произвольность нарративного начала. Между тем как, скажем, «фактический» или же «культурологический» варианты могли бы, по автору, составить основу или зачин иного повествования о Москве.

Наконец, в-пятых, вышеозначенные московские тексты «Лексикона...» интегрируются в декодирующем их читательском тексте. Исходя, возможно, из того, что каждый жанр для читателя это «набор условий и ожиданий» [3, с. 83], Ю. Андрухович предлагает как бы поливариантное восприятие-воссоздание различных содержательных и жанровых модификаций произведения. Ведь принимая «Свободный справочник» в качестве «модели для сборки» автор в своем «ПРЕДИСЛОВИИ типа ИНСТРУКЦИИ» пишет, что «Лексикон...» «можно читать по-разному, самому собирая из его кусков желанную модель. (...) Ведь речь все-же идет о свободе...» [1, с. 11, 13]. Таким образом, пятый, читательский московский текст представляет собой отчасти виртуальные, бесконечно нереализованные, но и одновременно многообразно реализованные тексты.

Так, только в настоящей интерпретации «Лексикон интимных городов. Свободный справочник по геопоэтике и космополитике» представляет собой метаповествовательную, пятиуровневую текстовую структуру, разнообразно воссоздающую метаисторически осмысленные реалии периода крушения СССР.

Список литературы:

1. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики. — К.: Meridian Czernowitz, Майстер книг, 2011. — 480 с.
2. Будін Будін П.-А. Кінець імперії. Роман Ю. Андруховича «Московіада» // Слово і час. — 2007. — № 5. — с. 62—66.
3. Каллер Дж. Теория литературы: Краткое введение. — М.: Астрель: АСТ. — 2006. — 158 с.
4. Лотман Ю. Статьи по семиотике и топологии культур. — Таллин: Александра, 1992. — 242 с.
5. Поліщук О. Автор і персонаж в українській новітній прозі. — К.: Фоліант, 2008. — 176 с.
6. Чайковська В. «Московіада» Ю. Андруховича — не лише «Малий Апокаліпсис»... // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. — 2005. — № 20. [Електронний ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://eprints.zu.edu.ua/557/2/05chvtla.pdf>.
7. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре. — К.: София; М.: Гелиос, 2002. — 224 с.

ФОРМО-СМЫСЛОВАЯ И ТЕКСТОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА БИОГРАФИЧЕСКИХ РОМАНОВ-КОЛЛАЖЕЙ М. СЛАБОШПИЦКОГО

Черныш Анна Евгеньевна

*Аспирант кафедры украинской литературы Сумского
государственного университета им. А.С.Макаренка, г. Сумы
E-mail: anna240788@ukr.net*

Среди когорты украинских биографов особенное внимание заслуживает творчество М. Слабошпицкого. В начале 70-х годов писатель искал собственный стиль, пробовал проявить себя в литературной критике. В конечном итоге творческие амбиции привели М. Слабошпицкого в биографическую прозу. Цель статьи предопределена потребностью постигнуть способ художественного моделирования биографий украинских художников. Реализация поставленной цели требует выполнения таких заданий: 1) охарактеризовать художественную биографию как метажанровую

разновидность беллетристики; 2) исследовать специфику коллажного приема в структуре романов-биографий украинского писателя.

Изучению художественно-биографической литературы в Украине посвящены исследования И. Акиншиной, А. Галича, Р. Громьяка, А. Дацюка, Н. Ильницького, Л. Мороз, О. Скнариной, Т. Черкашиной и др. Так, скажем, А. Галич предлагает квалифицировать художественную биографию как специфическое межродовое жанровое образование [см. об этом: 4, с. 8]. В многочисленных литературоведческих студиях [2; 3; 4;] исследователь предлагает выделять художественную биографию как поток документальной литературы. Т. Черкашина интерпретирует художественную биографию как сверхжанровое, или метажанровое, образование и выделяет ее как составляющую художественно-документальной литературы [см. об этом: 7, с. 181]. По нашему мнению, стоит рассматривать биографическое произведение, в частности роман, как многостепенную, многокомпонентную, компилятивную видео-жанровую конструкцию, которая абсорбирует разные методологические подходы к овладению художественным миром, систематизируя разнообразные художественные текстообразовательные принципы — поиск, исследование, коллажирование/монтаж, рефлексия, ассоциативность и т.п.

На современном этапе развития биографистики особый интерес вызывают художественные биографии с глубинным подтекстом, которые тяготеют к психологизации и имеют элементы интеллектуального и философского начал, отличаются глубокой метафоричностью, отмечаются ассоциативностью. Советская литература также имеет произведения биографического характера, портреты, шкицы (П. Зайцев «Жизнь Тараса Шевченко» (1955), А. Костенко «Леся Украинка» (1971), С. Плачинда «Александр Довженко» (1980) и т.п.), в которых, однако, четко отслеживается тенденция к умалчиванию правдивых фактов, мифологизация-героизация образа. Идеализация изображаемого перечеркивала любой «порыв» в осмыслении биографии творцов. Не удивительно, что в начале XXI в. актуализируется «синдром массового информационного голода» (О. Андрияшик), удовлетворить который отчасти в состоянии документальные и художественно-биографические произведения.

В основе романа-биографии (в том числе и его разновидностей — автобиографического, психобиографического, историко-биографического и т. п.) — авторская гипотеза-модель жизни героя-прототипа, трансформируемая идиомышлением писателя.

Вполне вероятно, что биографическая литература является реакцией на затяжной духовный стресс как результат длительного исторического молчания, избирательности, идеологической заангажированности, в котором находилась советская литература. Активное формирование своеобразного самосознания у писателей постсоветской эпохи и желания творческой самореализации завершилось литературными прорывами, взрывами — биографической прозой, психографией, философскими медитациями и т. п.

М. Слабошпицкий в жанре художественной биографии удачно дебютировал романом «Мария Башкирцева» (1984). Позже в его творчестве появились произведения, посвященные поэту-эмигранту Т. Осьмачке, художнику примитивного искусства Н. Дровняку, общественному деятелю-меценату П. Яцику, молодому поэту-футуристу О. Влизьку, непревзойденному мастеру художественной импрессии М. Коцюбинскому и др. Следовательно, М. Слабошпицкого привлекают яркие неординарные личности, отчасти несколько «чужаковатые», но духовно богатые, с глубоким, часто противоречивым миром внутренних переживаний.

Сегодня достаточно актуальным среди массива художественной биографии в Украине является художественная психография и ее ответвление — автопсихография (многочисленные эссе, авторефлексии, мемуаристка на грани с исповедью). Развитие биографического психописья знаменует переломный момент в литературе, переход от традиций к новаторству. Художественная психография рассматривает художника не просто как объект и в то же время предмет исследования, а как носителя фундаментальных психологических начал — начиная от генотипа особы, его наследственности, антропологических, психосоматических качеств, социализации и эмотивной сферы с учетом психотипа, темперамента, творческих наклонов и т. п. Не случайно в завязках биографических произведений М. Слабошпицкого — «Мария Башкирцева (Жизнь по гороскопу)» и «Тодось Осьмачка (Поэт из ада)» — художественно представлены семь героев-прототипов, отслежены их генофонд, объяснен наклон к наследованию характера, нрава, человеческих качеств, образца поведения.

Несколько иным подходом в осмыслении художественной личности отмечаются романы-коллажи «Никифор Дровняк из Криницы» и «Автопортрет художника в зрелости», который объясняется спецификой моделирования художественного материала, подчиненного приему коллажирования и контрастного сюжетного монтажа, который заключается в чередовании событий и изменении

психических состояний героя. Перед психобиографом стоит непростое задание — раскрыть психику художника с учетом особенностей его творчества.

Разновекторность постмодерного художественного дискурса определяется тенденцией к смешиванию, коллажированию, гибридизации, пастишу на проблемно-тематическом, сюжетном, жанрово-стилевом, повествовательном, стилистико-поэтикальном и других уровнях. Оригинальные приемы изложения материала просматриваются и в романах-коллажах М. Слабошпицкого «Никифор Дровняк» и «Автопортрет художника в зрелости», поскольку у них наблюдаются формально-стилистические сдвиги, отклонения от классической художественной биографии. Анализируемые романы — это своеобразные жанровые контаминации за счет художественного плетения событий, объединенных ключевым рассказом-концепцией.

Своеобразная матрица романов-коллажей М. Слабошпицкого создана за счет синкретизма и синестезии. «В эпоху, когда постмодерное эстетическое сознание бестрепетно разрушает границы не только между жанрами и родами, но и между видами искусства, актуальным для гуманитарных студий явилось исследование феномена интермедиальности, то есть «заимствования» разными искусствами друг у друга характерных изобразительно-выразительных средств и их функционирование в принципиально другой художественной системе» [1, с. 170], — утверждает Н. Высоцкая. Мнение исследовательницы соотносится с принципами текстообразования специфической жанровой разновидности беллетристики — биографического романа-коллажа, где техника сочетания внешних формальных выразителей (эксперименты с формой, комбинации с художественным моделированием факта и выдумки, непоследовательность композиционного строения) с внутритекстообразовательными (повествовательная манера, система образов, психологическая основа, взаимопроникновение элементов разных семиотических систем) детерминируется спецификой фрагментизации, монтажностью повествования, кадрированием событий, характерной для киноискусства. То есть жанровая уникальность романа-коллажа определяется стилизацией под кинематографическое искусство. Композиционное строение и особенности поэтики произведения также подчинены монтажному приему изображения художественной действительности.

Специфика биографических романов-коллажей М. Слабошпицкого также базируется на демонстрации прозрачных связей художественного произведения с другими видами искусства, которые

направляют сюжетный ход, по-особенному организуют художественный мир творца за счет контраста как художественного приема. Монтажность изображения художественной действительности непременно отражается на динамике развертывания сюжетной линии за счет ретроспектив, на резких переходах между эпизодами, контрастности, композиционном строе и поэтикальных особенностях произведения.

Коллажность романов «Автопортрет художника в зрелости» и «Никифор Дровняк из Криницы» проявляется на нескольких уровнях. Формально произведения подчинены монтажному приему организации действительности за счет фрагментарности, разорванности, дисперсионного повествования, переходов между разделами романа. На сюжетно-смысловой коллажной специфике отражается смешивание и взаимопроникновение разных художественных форм, синтез элементов разных семиотических систем: М. Слабошпицкий стремится перевести на художественный язык живописные произведения Рафаэля Багаутдинова и Никифора Дровняка с учетом анализа полотен, проникновение в психологию творчества мастеров, вычитывание душевных мотивов, вкусов, наставлений, потребностей, творческих инсайтов — фрагментов психологии героев. Собственно психологическая коллажность романов достигается наложением кинокадров из разных сфер жизнедеятельности человека. Например: «Они с надеждой смотрели вперед, не вынырнет ли из горизонта село, где жалостливые тетки будут тыкать им в жадные руки печеный картофель, вареные кукурузные кочаны, яблоки, груши, сливы, а если повезет, то и кусочек хлеба. Все это быстро исчезало в их бездонных животах — голод был больше от них, от всех возможных представлений о нем. Возможно, только страх был больше голода. Потому, когда почти над их головами с ревом проносились самолеты (они хорошо видели немецких пилотов в черных очках), они падали в придорожную полынь и пытались зарыться в глиняную землю. Поцарапанные ладони, поломанные ногти и снова страх, потому что самолеты, еще не успев исчезнуть в небе, возвращались опять» [6, с. 58]. Резкие переходы между кадрами — едой, чувством голода, страхом, вторжением самолетов, физическими болями — типичный прием для коллажа.

Представленная в романе «Автопортрет художника в зрелости» модель биографии художника внешне распадается на отдельные фрагменты за счет разорванной и непоследовательной фабулы, хромотопных сдвигов, соответствующих особенностям жанровой разновидности. Блоки романа непосредственно касаются судьбы

художника и составляют сегменты биографического поля героя. Художественная биография о Рафаэле Багаутдинове — это логическая, упорядоченная система-коллаж, где каждый элемент занимает определенное место и отвечает за событие в жизни героя. Документальную основу произведения формируют преимущественно воспоминания в виде автобиографических вставок, рефлексий героя, разбавленные поэзиями, цитатами, аллюзиями, мастерски подобранными автором романа. Рафаэль Багаутдинов — это самодостаточный, самобытный литературный образ, как и Мария Башкирцева, Годось Осьмачка, Никифор Дровняк, Михаил Коцюбинский.

Специфика коллажирования романа М. Слабошпицкого «Никифор Дровняк» немного условно упрощена. В большей степени она проявляется на формальном и стилистическом уровне. Скажем, в произведении есть определенный круг персонажей-комментаторов, чьи рассказы в произвольной последовательности организуют сюжетную монтажность, выражают авторскую концептуальность и идейность сказания, ведь «в терминологическом значении коллаж объясняет тип «наслоения» идей и образов в литературно-художественном поле того или иного произведения» [5, с. 52], — объясняет Н. Овчаренко. Роман-коллаж М. Слабошпицкого, посвященный судьбе художника примитивного искусства Никифора Дровняка, отличается более высокой степенью психологизации, чем роман о Рафаэле Багаутдинове, поскольку писатель активно пользуется приемом авторской догадки, выдумки, домысла, интуиции через недостаточность доказательно-документальной базы. Экзистенция образа Никифора Дровняка значительно сложнее и глубже.

Итак, советская однотипность художественной литературы, идеологическая заангажированность произведений, “информационный голод” в украинском литературоведении способствовали активному развитию и распространению художественно-биографической и документальной литературы, которая способна заполнить пробелы в истории литературы, искусства, науки и т. п. Поскольку биографическая проза в украинской литературе развернулась значительно позже, чем в западноевропейских странах, сегодня она достигла высокого художественно-эстетического порога, что подтверждают произведения В. Врублевської, Р. Иваничука, С. Процюка, М. Слабошпицкого и др.

Учитывая разновекторность постмодернистской литературы, М. Слабошпицкий активно осваивает приемы монтажа, ассоциации, пастиша художественной действительности, о чем свидетельствуют биографические романы-коллажи «Автопортрет художника

в зрелості» и «Никифор Дровняк», в которых монтажный прием организации действительности, а также фрагментарность, разорванность, дисперсионность повествования и резкие переходы между разделами романа свидетельствуют о коллажности структуры текста произведений.

Список літератури:

1. Висоцька Н. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ — початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму. — К.: Видавничий центр КНЛУ, 2010. — 456 с.
2. Галич О., Дацюк О., Мороз Л. Художня біографія: проблеми теорії та історії: Монографія. — Рівне, 1999. — 94 с.
3. Галич О. У вимірах non fiction: Щоденники українських письменників ХХ століття. Монографія. — Луганськ: Знання, 2008. — 200 с.
4. Галич О. Критерії розрізнення історичної та документально-біографічної прози // Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових праць. Філологічні науки. — Запоріжжя: Запорізький національний університет. — 2010. — № 2. — С. 44—49.
5. Овчаренко Н. Синкретизм художніх систем (на матеріалі канадської прози) // Слово і Час. — 2011. — № 7. — С. 50—62.
6. Слабошпицький М. Автопортрет художника в зрілості. — К.: Ярославів Вал, 2008. — 288 с.
7. Черкашина Т. Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. — № 4 (191). — 2010. — С. 180—188.

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА КИТАЙСКОГО ПИСАТЕЛЯ ХАНЬ ШАОГУНА

Цыдыпова Ольга Яковлевна

*аспирант кафедры филологии стран Дальнего Востока
Бурятского государственного университета,
г. Улан-Удэ*

E-mail: my_world_06@bk.ru

Стремительное вхождение Китая в лидеры мировой экономики сделало доступной для мировой общественности многие сферы как экономической, так и культурной жизни страны. Литература стала одной из них. Вручение Нобелевской премии современному китайскому писателю Мо Яню явилось очередным доказательством этого.

В российском китаеведении современная китайская литература не нашла должного освещения. Многие известные за рубежом труды китайских писателей остаются у нас неизученными. Данным исследованием предпринята попытка восполнить пробел в данном литературном периоде. Предметом исследования выбрано творчество современного китайского писателя Хань Шаогуна.

Хань Шаоун — влиятельная фигура в литературных кругах, он является родоначальником возникшего в середине 1980-х гг. литературного течения «поиск корней». Его произведения получили широкое признание не только в Китае, но и за рубежом. В 2001 г. авторитетные критики выбрали Хань Шаогуна вторым среди пятидесяти самых одаренных современных писателей Китая.

Согласно тематическим направлениям определены следующие этапы творчества писателя:

1. Начало творческой деятельности. 1973—1977 гг.
2. Период революционного реализма. 1977—1982 гг.
3. Период «поиска корней». 1985—1990 гг.
4. Творчество в 1990-е гг.

Хань Шаоун родился 1 января 1953 г. в городе Чанша провинции Хунань в семье преподавателей. Годы детства и юношества будущего писателя пришлось на трудные для всей страны времена. Жизнь родных, полная невзгод и лишений, оказала сильное влияние на формирование характера писателя и его литературное творчество.

После окончания средней школы в 1968 г. Хань Шаоун как и многие представители образованной молодежи был направлен в производственную бригаду в глухую деревушку уезда Гуло провинции Хунань.

Творчество Хань Шаогуна начинается с 1973 г. Первые произведения публикуются в журналах «Литература и искусство Гуло», «Литература и искусство рабочих, крестьян и солдат», однако их количество весьма невелико. К основным произведениям раннего периода можно отнести рассказы «Гора на красной печи» и «Толстый карп».

С появлением произведений «Июльский паводок» (1978), «Пленник» (1979), «Юэлань» (1979), «Смотрю сквозь заросли тростника» (1980) «Эхо» (1981) начинается новый этап в творчестве писателя — период революционного реализма.

В данном периоде писатель затрагивает проблемы внутренней взаимосвязи реальной жизни и жизни исторической, особое внимание уделяя изобличению и критике исторических и социальных корней «правого» течения. Немаловажное место занимает тема деревенской жизни в годы «культурной революции», где находят отражение судьбы крестьян и молодого поколения образованной интеллигенции. Хань Шаогуна выступает с критикой и обвинением в адрес общества в пренебрежении человеческой личностью, призывает заботиться о заброшенном в далёкие районы молодом поколении [2, с. 128].

По мере роста Хань Шаогуна как писателя, а также в связи с переменами в политическом, общественном, культурном мире Китая меняются и его литературные предпочтения. В 1980-х гг., в период проведения реформы открытости, в страну стали проникать новые литературные веяния, а вместе с ними огромное количество иностранной литературы. В течение этого периода писатели многое заимствовали у таких иностранных писателей как Ф. Кафка, Э. Хемингуэй, Г.Г. Маркес и многие другие. «Этот процесс неизбежен, — говорил Хань Шаогуна, — однако люди не должны постоянно подражать и копировать чужие взгляды и идеи вместо того, чтобы создавать самим. Страна не должна потерять своей уникальности и самобытности» [3, с. 128]. Именно поэтому он и его несколько товарищей-писателей «чжизин» основали так называемое направление литературы «поиска корней». Хань Шаогуна впервые изложил теоретическое обоснование данного литературного течения в статье «Корни литературы» 文学的根.

Литература «поиска корней» явилась отражением культурного подъема в области литературы и искусства, где воедино сплелись народный дух национальной культуры и литературное течение западного модернизма.

Основными произведениями этого периода стали «Женщины», «Возвращение», «Искушение», «Огненный дом», «Пустой город»,

но наиболее ярким произведением, который глубинно отражает основные взгляды и идеи данного литературного направления, стал роман «Па-па-па».

«Па-па-па» — сложное, многоплановое, неподдающееся исчерпывающей интерпретации, насыщенное всевозможными символами произведение. В романе Хань Шаогун использует такие художественные средства выразительности как аллегория и символизм. Благодаря им он через описание исторических изменений, происходящих в деревушке Цзитоучжай, раскрывает перед читателями картину замкнутого, неподвижного находящейся почти в первобытном состоянии, национальной культуры, тем самым, выражая свою критичное отношение к ней. В лице главного героя — дурачка Бин Цзая — автор описывает уродливо-патологический тип мышления традиционной культуры, таким образом, выражая свое критичное к ней отношение. Умственно отсталый Бин — символ невежества и духовной отсталости народа. Два его любимых словечка — «па-па» и «ма-ма» обладают пророческим смыслом, содержат в себе сотворение человеческой жизни, первобытность и элементарность, и обладают таинственным смыслом тесной связи жизни отдельного человека и традиционной культуры.

Рассматривая творчество Хань Шаогун в 1980-е гг., можно выделить следующие художественные особенности: сдержанность, некая настороженность повествования, отсутствие произведений на любовную тематику, с одной стороны, критика окружающей действительности, с другой, лиричные описания красоты природы, употребление ярких метафор как средство создания специфической атмосферы, глубины произведений.

Следующим немаловажным этапом в творчестве Хань Шаогун стали 1990-е гг. Предметом художественного творчества в 1990-е гг. становится собственный внутренний мир писателя. Глубокие размышления над актуальными проблемами современности, эксперименты с формой, философские рассуждения, а главное — обращение писателя к таким литературным формам, которые способным вместить его объемные размышления.

Одним из таких удачных экспериментов становится роман «Словарь Мацяо», написанный в форме словаря. В центре повествования — деревня Мацяо, жители которой уважают и чтят свою самобытную культуру и традиции. Хань Шаогун изучает привычные вещи и явления окружающей действительности жителей Мацяо, дает им определение и пытается определить их место и роль в жизни человека и общества в целом. В романе автор поднимает

проблему взаимодействия литературного языка и диалектов, размышляет над обратной стороной традиционного значения слов.

В романах «Па-па-па» и «Словарь Мацяо» прослеживается эволюция взглядов писателя от негативного отношения к традиционной культуре к осознанию ее ценности, как неотъемлемой части духовного развития народа. Автор, описывая культуру, историю, обычаи Цзитоучжай и Мацяо, раскрывает перед читателями состояние прошлого и настоящего Китая — замкнутого, темного, невежественного государства и современного Китая, идущего в ногу со временем и в то же время, сохраняющего свои самобытные традиции.

Таким образом, можно проследить как Хань Шаогун от поисков правды и справедливости, воззваний к обществу и критики существующей реальности обратился к стремлению эстетического и философского осмысления действительности, поискам ответов на извечные вопросы бытия и смысла человеческого существования; от односторонности революционного реализма и поиска корней к универсальности, проявляющейся в умении сочетать разнообразные жанры и приемы и создавать поистине уникальные произведения, затрагивающие самые волнующие проблемы современности.

Список литературы:

8. 廖述务 廖 Шу. 韩少功传略 «Краткая биография Хань Шаогун»//韩少功研究资料«Сборник исследований творчества Хань Шаогун». — 2008 年. — 第7—25页.
9. 刘再复 刘 Цзайфу. 近十年的中国文学精神和文学道路 «Дух китайской литературы и путь её развития за последние 10 лет» //人民文学 «Жэньминь веньсюэ». — 1988 年. — 第2期.
10. 韩少功 韩 Хань Шаогун. 文学的“根” «Корни литературы»// «作家» «Писатель». — 1985 年. — 第4期.

4.5. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

ТЕОРИЯ КАРНАВАЛА М. БАХТИНА В КОНТЕКСТЕ КОЛЛЕКТИВНОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО

Дорфман Наталья Валентиновна

аспирант, ин-т литературы им. Т.Г. Шевченко НАНУ,

преподаватель ЧГУ им. П. Могилы,

г. Николаев

E-mail: natalyashavokshina@gmail.com

Предложенная М. Бахтиным в 1940 году теория карнавала до сих пор является предметом оживленных дискуссий и полемики. Очередной всплеск заинтересованности темой карнавала и бахтиноведческими исследованиями связан с приходом во второй половине минувшего столетия эпохи постмодернизма с характерными для нее карнавализацией и хаотизацией мира, разрушением иерархий и устоявшихся структур. Следует отметить заинтересованность теорией карнавала не только на территории стран бывшего СССР, но и в западном мире.

Отдельным направлением выступают западные исследования связи карнавальской культуры с психоаналитическими практиками З. Фрейда (некоторых из которых мы коснемся в ходе этой статьи). Украинская исследовательница Н. Зборовская, хотя и не говоря о карнавале в широком смысле как о категории мировоззренческой, отмечает связь бурлескной традиции в украинской литературе (иными словами, частного случая карнавализации) и комплекса матери, продолжая тем самым западные традиции психоаналитической школы и гендерных исследований («Код украинской литературы: Проект психоистории новейшей украинской литературы», 2006).

С другой стороны, даже сегодня попытки связать описанный М. Бахтиным карнавал как категорию онтологическую с теорией К.Г. Юнга о коллективном бессознательном встречаются с легкой иронией и недоверием. Не смотря на кажущуюся, на первый взгляд, взаимную чуждость обоих понятий, мы придерживаемся мнения, что явление карнавала удастся в полной мере понять и объяснить только сквозь призму работ К.Г. Юнга, а именно, как реализацию определенных архетипов коллективного бессознательного.

Прежде, чем определить связь с теориями К.Г. Юнга, сосредоточимся на явлении карнавала, описанном М. Бахтиным.

Большинство западных исследований имеют тенденцию рассматривать карнавал, как только лишь силу, противостоящую официальной культуре. В таком ключе понимает его английский ученый Б. Тейлор, вслед за Ч. Бердом отмечающий связь между бахтинской теорией и замечаниями об остроумии З. Фрейда: «Способность остроты преодолевать любые запреты ставит ее в один ряд с бунтарской сущностью карнавала» [13, с. 243]. Цитируя замечание З. Фрейда о том, что «шутка является наиболее подходящим инструментом для тех, кто стремится занять позицию непокорности по отношению к властям» [13, с. 243], Б. Тейлор подчеркивает бунтарскую природу смеха и остроумия.

Мы не станем спорить с Б. Тейлором, однако, на наш взгляд, тенденция рассматривать карнавал, как только лишь силу, противостоящую официальной культуре, значительно сужает его значение.

Помимо разрушения существующих иерархий и противостояния (далекого — вспомним М. Бахтина — от простого отрицания) официальной культуре, карнавал — как явление в высшей степени амбивалентное — стирает границы между бинарными оппозициями, смешивая смерть с рождением, небо с землей, верх с низом, начало с концом и т. д. Подобная амбивалентность — наследие архаических форм мировосприятия, для которых, в частности, характерно особенное циклическое, а не линейное понимание времени.

Карнавал есть в первую очередь, категория, глубоко укорененная в мифологическом прошлом и частично сохраняющая архаическое мировоззрение. Отмечая связь, прослеживающуюся между теориями З. Фрейда об островах и М. Бахтина о карнавале, мы не можем, однако, уподобить карнавал фрейдистским шуткам.

С другой стороны, влияние, оказанное З. Фрейдом на работу о Ф. Рабле, отрицать трудно и незачем. Как отмечает Ч. Берд, «делая амбивалентность одним из ключевых моментов карнавальности, М. Бахтин заимствует одну из центральных концепций психоаналитической теории» [Цит. по: 13, с. 242]. Кроме того, «преобладание материально-телесного у М. Бахтина перекликается с теорией анального эротизма З. Фрейда» [Цит. по: 13, с. 242], а «бахтинский метод интерпретации, заключающийся в дешифровке скрытого смысла определенных символов и мотивов, имеет много общего с толкованием фрейдистским» [Цит. по: 13, с. 242]. Но признание влияния З. Фрейда на работы М. Бахтина лишь отчасти

помогает приблизиться к пониманию всего многозвучия понятия «карнавал». Таким же значимым, с нашей точки зрения, является и влияние Ф. Ницше на М. Бахтина («Рождение трагедии из духа музыки», 1872), где категории аполлонического и дионисийского очевидно перекликаются с официальной культурой и карнавальным бунтом.

В свете связи — пусть и опосредованной — карнавала с теорией психоанализа невозможно не вспомнить проявления карнавального в поведении пациентов, описанные в «Исследованиях по истерии» З. Фрейда и Й. Брейера («Исследования по истерии», 1895), и подмеченные П. Сталлибрасом и А. Уайтом («Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque», 1986). П. Сталлибрас и А. Уайт подчеркивают, что «обломки карнавальных образов» и форм проявляются в поведении людей в состоянии истерии [12, с. 172]. Все описанные З. Фрейдом и Й. Брейером пациенты, так или иначе, прибегали к карнавальной символике и образности в своих жестах, мимике и поведенческих моделях. Таким образом, «проявления индивидуального страха <...> выглядят как остаточные явления традиционных карнавальных практик» [12, с. 174]. Последнее доказывает связь карнавала с чем-то глубоко сакральным и является немаловажным для обоснования нашей теории.

На наш взгляд, попытки связать теорию М. Бахтина с учением З. Фрейда, так же как и объяснить первое в терминах второго, не дали каких-либо значительных результатов потому, что, так или иначе, упирались в содержимое индивидуальной психики. Карнавал же — явление коллективное. М. Бахтин говорит, что во время карнавала «индивид ощущает себя неотрывной частью коллектива, членом массового народного тела» [3, с. 273].

И если связь карнавала (карнавальных форм, жестов, мимики, образов) и бессознательного, тем не менее, фиксируется, ответ, на наш взгляд, стоит искать в связи с бессознательным коллективным. Во-первых, связь архетипов и мифологии перекликается с мифологическим подтекстом теории карнавала, во-вторых, как отмечалось ранее, коллективная природа карнавальной логики сводит до минимума любые проявления индивидуальности, смещая акценты с личности — на группу, с индивидуального бессознательного — на бессознательное коллективное.

Итак, мы подошли к тому моменту, когда можно говорить о связи категории карнавала и определенных архетипов коллективного бессознательного. На наш взгляд, в наиболее полной мере в карнавале реализуются архетипы тени, трикстера и матери.

Говоря о карнавале как о форме освобождения от всяческих догм и норм, прежде всего стоит обратиться к архетипу тени, потому что именно «тенью» называл К.Г. Юнг область психики, которая скрывает все непостижимое, непонятное и неконтролируемое. И там, где утрачивается контроль, где исчезают нормы, и разрушается любая система, выступает тень.

Под «тенью» понимается сокрытая сущность, которая находится под контролем сознания, «изнаночная», темная сторона «Я». Сам ученый говорит об архетипе тени как об отвечающем личному бессознательному [9, с. 106], но, с другой стороны, подчеркивает, что «нам не приходит в голову, что карнавальных и тому подобных ритуалах сохраняются пережитки коллективного образа тени, а это подтверждает, что корни происхождения личностной тени следует искать в нуминозном коллективном образе» [8, с. 347]. В другом месте К.Г. Юнг пишет: «Мы уже забыли о том, что в карнавальных и подобных традициях существовал коллективный образ тени, который доказывает, что персональная тень отчасти произошла именно от священного коллективного образа. Этот коллективный образ постепенно исчезает под влиянием цивилизации, оставляя не так легко распознаваемые следы в фольклоре» [11, с. 274]. Именно эти пережитки и проявляются в действиях пациентов в состоянии истерии, в которых П. Сталлибрасс и А. Уайт отмечают присутствие карнавальных образов и форм.

В свете вышесказанного следует вспомнить и размышления по поводу архетипа тени ученика и последователя К.Г. Юнга Э. Нойманна (1905—1960). Э. Нойманн понимает тень как «низшую» личность, которая «состоит из всего, что не вписывается в законы и постановления сознательной жизни» [6, с. 171], и как предполагающую «неповиновение» [6, с. 172]. Карнавал же, при своих мифологических истоках, всегда будет являться прежде всего «неповиновением», и логика его никогда не будет вписываться в законы будничной жизни, потому что является логикой «наизнанку» [3, с. 20]. Важно также и обратить внимание на то, что карнавал, разрушая, созидает, а отрицая, утверждает. О такой точно конструктивной природе деструктивного в архетипе тени говорит и Э. Нойманн, подчеркивая, что «именно в руках темной и неясной фигуры тени находится ключ к позитивному развитию» [6, с. 173].

Архетип тени тесно связан и с архетипом трикстера, поскольку именно образ трикстера, по мнению К.Г. Юнга, является иллюстрацией теневых сторон общества.

Трикстер у К.Г. Юнга — личность, пребывающая в первобытном состоянии. Это состояние, по Юнгу, характеризуется отсутствием сдерживающего влияния разума как регламентирующей функции и соответствующей этому гиперактивной возможности чувствовать и проявлять интуицию» [11, с. 265].

Исследователь Р. Кулешов отмечает, что проказы трикстера часто продиктованы стремлением удовлетворить голод и ненасытное желание [5], что очевидно перекликается с карнавальной несдержанностью в еде и акцентом на телесном. Сам Р. Кулешов также констатирует связь между архетипом трикстера и карнавальным сознанием, подчеркивая родство трикстера и карнавального шута.

Параллели между средневековым карнавалом и архетипом трикстера проводит и К.Г. Юнг, называя карнавал европейским аналогом трикстера: «Когда я впервые прочел классическое произведение на эту тему (Bandelier Adolf. The delight Makers), то у меня вызвал изумление европейский аналог трикстера — средневековый европейский карнавал с его перевернутым иерархическим порядком, что и по сей день наблюдается в празднествах подобного рода, которые организуют студенческие общества» [8, с. 338].

Более того, К.Г. Юнг прямо связывает древние сатурналии с архетипом трикстера: «В период раннего средневековья появились странные церковные обычаи, основанные на воспоминаниях о древних сатурналиях» [8, с. 339—340]. И он описывает действия, такие как «tripudia (пляски) священников, младшего духовенства, детей и младших дьяконов», во время которых выбирался episcopus puerorum (детский епископ), облачаемый в епископскую мантию, <...> То же происходило и во время tripudium hipodiacorum (плясок иподьяконов)» [8, с. 340]. «К концу двенадцатого столетия — говорит Юнг — пляска иподьяконов превратилась в настоящий festum stultorum (праздник дураков) [8, с. 340]. Этот же festum stultorum описывает М. Бахтин в книге о Ф. Рабле. Приведем цитату: «Кроме карнавалов в собственном смысле с их многодневными и сложными площадными и уличными действиями и шествиями, справлялись особые «праздники дураков» (“festa stultorum”) и «праздник осла», существовал особый, освященный традицией вольный «пасхальный смех» (“risus paschalis”)» [3, с. 13]. Самое важное с точки зрения нашего исследования — то, что Юнг напрямую связывает эти праздники с фигурой трикстера: «Эти церемонии, открывающие нам дух Трикстера в его изначальной форме, видимо, вымерли к началу шестнадцатого столетия. В любом случае, в период с 1581

по 1585 год церковью были выпущены различные постановления, которые запрещали не только *festum puerorum*, но и выборы *episcopus puerum*» [8, с. 341], и далее: «Эти средневековые обычаи в совершенстве демонстрируют роль Трикстера, и когда они, наконец, вышли за пределы церкви, то вновь возникли в светской сфере в италийских театральных представлениях в лице тех комических персонажей, которые часто украшали свои костюмы огромными фаллическими символами и забавляли далеко не ханжескую публику непристойностями в подлинно раблезианском духе» [8, с. 344].

В шутках Панурга, чей юмор объясняется М. Бахтиным его глубокой укорененностью в карнавальном и карнавальном же мировоззрении, четко прослеживается именно эта поведенческая модель трикстера. Что, например, веселого (если рассматривать эпизод вне карнавальной логики) может быть в неприкрытой лихорадочной мести, которую устраивает Панург понравившейся ему даме только лишь за то, что она оказалась верной своему мужу? После нескольких неудачных ухаживаний, и после того, как она — крайне вежливо — несколько раз отказала Панургу, шутник нашел собаку в течке, вырезал ей внутренности, собрал их в мешочек, и на следующий день, когда был большой праздник, и все собрались в церкви, он незаметно измазал содержимым этого мешочка платье своей неудачливой избранницы. Все псы города сбегались к ней, и позору ее не было предела (Книга II, глава XXII). В рамках же культуры карнавальной эпизод действительно становится смешным. Панург, в свою очередь, действует, как настоящий мифологический трикстер, говоря о котором, К.Г. Юнг указывает на его «любовь к хитрым шуткам и злым проказам» [11, с. 265], подчеркивая его двойственную, наполовину животную, натуру [11, с. 265]. При этом исследователь отмечает, что «хотя он и не зол по-настоящему, он вытворяет самые жестокие вещи лишь из откровенной бессознательности и несвязанности» [11, с. 276].

Еще лучше реализацию архетипа трикстера в карнавальном и карнавальном же мировоззрении иллюстрирует эпизод из IV книги, в котором Панург утопил в море купца и всех его баранов. Корабль Пантагрюэля встречает в море корабль с торговыми баранами. Один из купцов, увидев Панурга без гюльфика, в очках, прикрепленных к колпаку, начинает смеяться над ним. И тогда Панург, чтобы отомстить и посмеяться, покупает у него барана и кидает его за борт; все остальные бараны, следуя за вожаком, тоже прыгают в воду. При этом купцы, пытаясь спасти стадо, тоже прыгают за борт. Панург же, оставшись на корабле, вооружается веслом, но не с целью помогать тонущим: «Панург

с веслом в руках стоял подле камбуза, но не для того, чтобы помочь гуртовщикам, а чтобы не дать им взобраться на корабль и спастись от гибели в морской пучине, и <...> говорил прекрасную проповедь: <...> он описывал им печали мира сего, радость и блаженство жизни вечной» [7, с. 336]. «Я доставил себе удовольствие более чем на пятьдесят тысяч франков, клянусь богом» [7, с. 336] — говорит Панург о произошедшем. В описанном эпизоде явно прослеживается характерное для психологии трикстера сочетание изобретательности, остроумия и жестокости. Особенно примечательным кажется то, каким издевательским тоном герой провожает тонущих в мир иной.

С другой стороны, К.Г. Юнг подчеркивает то, что образ трикстера — всегда образ собирательный и редко воплощается в образе одного персонажа. Так же и в романе Ф. Рабле, нельзя говорить только лишь о Панурге, как о фигуре, в которой реализуется архетип трикстера, но стоит говорить о реализации этого архетипа в романе вообще. Доказательством тому служат множество примеров ситуаций, в которых не участвует Панург, но общая атмосфера и особенности юмора которых (согласно рассуждениям М. Бахтина, особенности юмора — специфически карнавальные) говорят о реализации в них архетипа трикстера. Вспомним, например, эпизод, в котором Пантагрюэль с товарищами встречают лимузинца, который коверкал французский язык (Книга II, глава VI). В конце главы Пантагрюэль, разозлившись на студента, схватил того за горло и, едва не задушив, заставил заговорить по-настоящему, да еще к тому же, «наложить полные штаны». Эпизод воспринимается как поучительный (недаром автор в конце приводит короткую мораль о том, как нам надлежит выражаться), добродушно и с юмором, который можно понять только лишь применив его к карнавальной логике. В противном случае подобная жестокость, так же как и в эпизодах с Панургом, описанных выше, не имела бы оправдания. Нам же хотелось бы подчеркнуть, что поведения Пантагрюэля в этой главе несет на себе отпечаток выходок трикстера, который вытворяет самые жестокие вещи, не будучи по-настоящему злым.

Последнее, на чем хотелось бы остановиться в этой статье — связь карнавала с реализацией архетипа матери. Можно даже утверждать — с небольшой долей условности — потому что, как было показано выше, материнским архетипом все не исчерпывается, — что карнавальное действие оказывается реализацией архетипа матери. Тогда как, согласно М. Бахтину, карнавал — это вечное обновление, особенностью архетипа матери является «что-то «материнское», <...> благостное, что-то, что дает убежище,

чреватое, несущее в себе, дарующее рост, плодородие и питание; место магического перевоплощения и возрождения» [10, с. 181]. Для М. Бахтина карнавальная смех связан с продуктивным актом, рождением, обновлением и плодородием. Указанное является прежде всего характеристикой материнского начала. И главными в этой связи выступают именно рождение и обновление.

Архетип матери, согласно К.Г. Юнгу, «часто ассоциируется с вещами и понятиями, которые обозначают плодovitость: рог изобилия, плодородие, вспаханное поле или сад» [10, с. 181]. Другими словами, все карнавные образы плодородия, земли, рождения, избытка, еды и питья в избыточном количестве — и больше: чего угодно в избыточном количестве (это связано с рогом изобилия как одним из материнских символов), — связаны с материнским архетипом. Такие образы избыточности — одна из основных особенностей карнавного мира: их в большом количестве встречаем у Ф. Рабле. Так, чтобы поить Гаргантюа молоком «было доставлено семнадцать тысяч девятьсот тринадцать коров, каковые должны были поить его молоком, ибо во всей стране не нашлось ни одной подходящей кормилицы — так много молока требовалось для его кормления» [7, с. 37]. Описывая пиршества, автор часто прибегает к гиперболам, как например: «Клянусь честью, друзья мои пьяницы, не то что на одной, а и на восемнадцати козьих шкурах не перечислить тех дивных яств, кушаний и блюд, какие нам подавались, даже если бы мы стали писать такими же маленькими буквами, какими была написана та Гомерова «Илиада», которую читал Цицерон, уверявший, что ее можно было прикрыть одной ореховой скорлупкой» [7, с. 465].

Конечно, образы плодородия, земли и избыточности — не единственные аспекты реализации материнского архетипа. К.Г. Юнг также связывает материнский архетип с «оргиастической эмоциональностью», отмечая что «три аспекта Матери — лелющая и питающая доброта, оргиастическая эмоциональность и глубины Стикса» [10, с. 182]. Иными словами, по мнению К.Г. Юнга, «оргиастичность» является одним из фундаментальных принципов материнского архетипа. Эта характеристика имманентно присуща карнальной логике, поскольку, как уже неоднократно подчеркивалось, начало свое карнавал берет от древних верований и культов в честь богов, которым присуща отмеченная Ф. Зелинским «неистовость и дикость» [4, с. 99]. «Оргиастическая эмоциональность» — другими словами, избыточная, чрезмерная эмоциональность, — является одной из основных характеристик карнального мировоз-

зрения. Карнавальная природа становится отрицанием метанарратива официальных законов и регламентированных норм жизни, карнавальная иррациональность противопоставляет себя рациональному официальному миру, а карнавальная эмоциональность становится оппонентом официальной логичности и упорядоченности.

Раблезианский гротеск, его гипертрофированные образы, описания избыточного употребления — еды, алкоголя, — избыточность в действиях персонажей (тот же эпизод из IV книги о том, как Панург утопил в море купца и всех его баранов), — все это, на наш взгляд, проявления отмеченной К.Г. Юнгом «оргиастической эмоциональности».

Необходимо также вспомнить, что переводчик и толкователь работ К.Г. Юнга Семира (Щепановская О.М.), отмечает, что «Архетип единой матери не предполагает отделенности людей друг от друга, не говоря уже о нормах их поведения и взаимоотношений (таких, как уважение к личности). Именно поэтому, донося к нам ощущение души мира и древнее бессознательное отношение к другому, которое предполагает слияние с ним, — сегодняшний образ высшей любви, — этот архетип может оказывать деморализующее и разрушительное влияние на личность других людей: он просто заставляет забыть о том, что она существует» [10, с. 335]. Так же и карнавал — это обязательно выражение коллективной души, а не индивидуальной. Не даром Л. Пинский подчеркивает «соборность» карнавального мировостприятия [Цит. по: 2, с. 345].

С. Аверинцев, уделяя большое внимание проблеме архетипов в своих трудах, констатирует, что «архетипическое истолкование мифологемы матери в её различных вариантах (богиня и ведьма, норны и мойры, Деметра, Кибела, богородица и т. п.) ведёт к выявлению архетипа высшего женского существа, воплощающего психологическое ощущение смены поколений, преодоления власти времени, бессмертия» [1, с. 110]. Таким образом он констатирует связь архетипа матери с преодолением линейного времени, ведь когда идет речь о «преодолении власти времени», говорится в первую очередь о выходе за пределы линейности времени в пространство циклического мифологического времени, которое не властно над жизнью, поскольку ассоциируется с бессмертием. По мнению М. Бахтина, карнавальное ощущение времени вырастает именно из этого архаического ощущения циклического времени («Понятие времени, которое *implicite* содержалось в древнейших образах, есть понятие циклического времени» [3, с. 35]), в котором смерть закономерно ассоциируется с рождением, конец — с началом и т. д.

Другими словами, размышления С. Аверинцева свидетельствуют о том, что карнавал и реализация архетипа матери возможны при общих условиях.

Таким образом, мы попробовали показать, что карнавальные образы и карнавальная семантика тесно связаны с реализацией архетипов тени, трикстера и матери. Это позволяет провести параллель между карнавалом как онтологической категорией и коллективным бессознательным, говоря о том, что карнавал является реализацией содержимого коллективного бессознательного.

Конечно, задача данной работы — лишь наметить пути дальнейших, более глубоких исследований, и обосновать рациональность подобных исследований. Изучение связи между коллективным бессознательным и явлением карнавала позволило бы выйти на иной уровень обобщения, в частности, при проведении литературоведческих исследований. Это позволило бы глубже понять и объяснить явление карнавала и факторов, влияющих на его проявление, дало бы возможность говорить о причинах активизации карнавального начала в той или иной литературе, а также проводить параллели между подобными процессами (если они касаются карнавала), происходящими в разных литературах.

Список литературы:

1. Аверинцев С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М. : «Советская энциклопедия», 1980. — Т. 1. — С. 110—111.
2. Аверинцев С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е.М. Метелинского. М.: 1993. — 280 с.
3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // М. Бахтин. Собрание сочинений в 7-ми томах. Т. 4 (2). М.: «Языки славянских культур», 2010. С. 7—516.
4. Зелинский Ф.Ф. История античных религий. Ростов на Дону: Феникс, 2010. — 478 с.
5. Кулешов Р.Н. Функциональное значение образа трикстера в архаической традиции // Электронное научное издание «Аналитика культурологи». — 2007. — № 2 (8). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.yoga.net.ua/upload/files/830.doc>.
6. Нойманн Э. Размышление по поводу тени. СПб.: Азбука-классика, 2008. — С. 171—183.
7. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Правда, 1981. — 560 с.
8. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. М.: АСТ, 2005. — 399 с.
9. Юнг К.Г. Психология бессознательного. М.: Канон, 1994. — 319 с.

10. Юнг К.Г. Алхимия снов. Четыре архетипа. М.: Медков С.Б., 2011. — 312 с.
11. Юнг К.Г.. О психологии образа Трикстера // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. — С. 265 — 286.
12. Stallybrass P. White A. Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque // Stallybrass P. White A. The Politics and Poetics of Transgression. Methuen & Co. Ltd., 11 New Fetter Lane, London, 1986. — P. 171 — 191.
13. Taylor B. Bakhtin, carnival and comic theory. [Text]: PhD thesis, University of Nottingham, 1995. — 352 p.

ДВУАЗЫЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОТРАЖЕНИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО СОЗНАНИЯ

Мухамадиев Хафиз Сихуатович

Аманбаева Юлия Куспановна

КазНУ им. аль-Фараби,

г. Алматы, Казахстан

E-mail: hafiz.55@mai.ru

E-mail: amandfh@mail.ru

В сегодняшнем литературном процессе Казахстана отмечается выпуск такой категории книг, которая отражает явления, происходящие в стране с языковой точки зрения. В художественных книгах под одной обложкой издаются произведения на казахском и русском языках одного или нескольких авторов. Так, книга Сабита Досанова под названием «Не заблуждайтесь, Люди!» представляет собой документальную прозу на казахском и русском языках одного автора. Книга «Кумис куйме» — «Явь и сон» — сборник поэтических произведений созданных на казахском и русском языках нескольких авторов.

При исследовании такого рода явления, в котором представлены описание и оценка национальной картины мира посредством родного и русского языков, актуальной представляется попытка обозначить аксиологические и гносеологические аспекты лингво-эстетического авторского мировидения. Осмыслить указанные нюансы на фоне

общелитературного процесса, происходящего в Казахстане, на примере творчества представителей «новой поэзии и прозы» Казахстана.

Особенности творчества авторов, рассматриваемых в статье, сводятся к тому, что они пишут на двух языках, сочетая знание национальной среды со способностью воспринимать ценности других этно-поэтических миров. Читатели в их произведениях также без труда обнаружат присутствие таких признаков, которые свойственны новейшим поискам современной прозы и поэзии, вместе с тем оригинальность, своеобразие творческой манеры и общей эстетической концепции художника слова.

Поэтический сборник «Явь и сон» и роман С. Досанова «Не заблуждайтесь, люди» отличаются национальным содержанием и двуязычной формой — это то, что их объединяет. Языковое своеобразие придают им казахско-русские заголовки: «Адаспандар адамдар» — «Не заблуждайтесь, люди», «Кумис куйме» — «Явь и сон».

Творчество видного казахского писателя Сабита Досанова, автора романов «Горная дорога», «Двадцатый век» и других, широко известно как в Казахстане, так и за его пределами. В аннотации к новой книге писателя «Не заблуждайтесь, люди» подчеркивается, что чувство времени, эрудиция, неординарные мысли, сочный язык придают этой книге особые краски и делают ее документальной повестью о наших сегодняшних днях. Слово автора не блуждает на подступах к действительности, а улавливает и отражает национальную картину мира адекватно, с высокой степенью точности, приводя слово в соответствие с собственной целью.

Мировоззрению писателя органично присущ гуманизм и подлинное стремление к межкультурной коммуникации, чему подтверждением служит его двуязычное творчество. Люди различных национальностей, представленные в его произведениях, изображены с большой достоверностью со своими этнокультурными особенностями. В романе «Не заблуждайтесь, люди» ярко проявилась убежденность автора в абсолютной ценности братства народов.

Популярность данной книги определяется не только темой, но и её двуязычным содержанием. Средствами двух языков — универсальным способом общения казахстанцев, автору удалось в увлекательной форме рассказать о сложных жизненных проблемах, которые волнуют людей.

Книгу предваряет «Слово об авторе», где говорится о многожанровом творчестве романиста, поэта, ученого, очеркиста, литературного и театрального критика, публициста, драматурга.

О писателе с большой теплотой отзываются не только писатели и литературные критики Казахстана, но и московские собратья по перу: Владимир Столярев, Арнольд Тамм, Римма Казакова, Лиана Полухина, Николай Мирошниченко.

Первое предисловие «Слово об авторе» написано на русском языке, а второе «Высказывания современников» — на двух языках. Всего приведено *тридцать* высказываний писателей различных национальностей на русском и казахском языках, которые чередуются, семантически дополняя друг друга и создавая своеобразную языковую палитру.

Писатель Георгий Савченко отмечает следующую особенность творчества С. Досанова: «Для читателя может произойти приятное открытие писательского имени — Сабита Досанова, читатель найдет автора лиричного и вдумчивого, тонко чувствующего человека, подмечаящего каждое движение души. Прекрасен аромат прозы Досанова, нагретых солнцем *полюнных* казахских степей ...» [1; 10].

Рассматриваемая проза состоит из двух частей, синхронно созданных на двух языках. Первая книга «Махаббат аралы» (Остров любви), написанная на казахском языке, состоит из пяти частей, каждая из которых поделена соответственно на главы: на восемь, три, девять, двенадцать, одиннадцать; всего сорок три главы. Вторая книга «Время таяния льда» написана на русском языке и состоит из трех частей, каждая из которых включает соответственно девять, одиннадцать и восемь рассказов.

Другой композиционной особенностью рассматриваемой книги является наличие в ней множества эпиграфов; всего автором приведено более шестидесяти цитат. Каждая глава первой книги, каждый рассказ второй книги имеют заголовок, после которого обязательно следует эпиграф. Высокая степень информативности текста достигается за счет ярко выраженной интертекстуальности — межтекстового взаимодействия. Факт выпуска двуязычных книг общей концептуальности, на близкие темы, об одной и той же реальности, как представляется, знаменует дальнейшую эволюцию художественного билингвизма.

Главным достоинством поэтического сборника «Явь и сон», как отмечается в аннотации, является «непрофессионализм» его авторов: то есть, не отсутствие таланта или неумение писать стихи, а ровно наоборот, желание писать свободно и без оглядки на предшественников. Мысль о том, что большинство «профессионалов», которым удалось приобрести высокий статус Поэта, *пользуются содержанием и формой, созданными*

их заслуженными предшественниками, поддерживая, таким образом, некий стандарт, представляется несколько спорной. Один из авторов сборника Зайтуна Кдралина так высказывается по этому поводу:

Я не хочу судить за всех: Что хорошо, что плохо.

Уходит век. Скудеет грех. Безмолвствует эпоха [2, с. 253].

Считается, что создание художественных произведений есть процесс творения формы. Это всегда участие в гармоническом развитии мира, в созидании разнообразных форм его. Поэтому постижение формы поэтического произведения, знакомство с его архитектурикой и элементами структуры позволяет почувствовать замысел художника. Во всяком случае, представленные в сборнике стихи на русском языке являются образцами поэзии, возникшими из личного опыта, поэтическими миниатюрами, отражающими мироощущения и эстетические переживания — национальными по содержанию, русскоязычными по форме.

Среди авторов сборника люди разного возраста и разных национальных культур. Столь же разнообразны стилевые и тематические пристрастия авторов. Это «классическая поэзия» — Марат Исенов, Ерлан Аскарбеков, Ербол Жумагулов, Евгений Барабанщиков. «Философская поэзия» с образно-эстетическим осмыслением мира — Азат Перуашев, Карлыгаш Бижанова, Оксана Лычак, Ольга Бондаренко. «Женская поэзия» по своей специфической тематике — Зайтуна Кдралина, Юлия Думан, Светлана Назарова, А.Страхова. Поэзия постмодернизма — Маржан Берниязова, Римма Леонова, Канат Омар, Расул Шебинтаев, Ержан Ашим.

Авторов сборника объединяет стремление наполнить строки своих стихов концептами с ценностными значениями, определяемыми на основе выбранных целей и идеалов, как объективных критериев. Концепты: *судьба, свобода, путь, рассвет, дом, сердце, любовь, добро, жизнь, слово, мысль, степь, дорога, надежда, хлеб* — это своеобразные источники познания и духовные инструменты интерпретации познаваемой реальности, сложившейся в условиях произошедших глобальных изменений.

Составитель данного сборника Ольга Марк, отмечая сегодняшние и будущие результаты динамичного лингвокультурного взаимодействия, с оптимизмом замечает, что казахстанская культура находится в уникальном положении: смешение сотен национальных культур и нескольких мировых религий. По её мнению, ситуацию можно сравнить с ситуацией в культуре Латинской Америки 50—60 годов XX века, где остро стояла проблема нахождения самобытности при столь многообразных культурных пластах. Синкретическая

культура Латинской Америки позволила достаточно быстро занять одно из лидирующих мест в мире, а латиноамериканские писатели, являющиеся сейчас одними из самых издаваемых авторов, сделали Латинскую Америку едва ли не центром мировой литературы. Ольга Марк считает, что казахстанская литература сейчас находится в начале подобной волны [2, с. 185].

Сборник является уникальным, в нем собраны стихи казахстанских авторов разных национальностей, пишущих на казахском и русском языках. Составитель первой части сборника в предисловии с символическим названием «Кумис куйме жолга шыкты» — «Серебряная карета в пути» на казахском языке отмечает, что поэтический сборник отражает происходящие процессы в лингвопоэтическом сознании многоязычного общества, являясь образной моделью его «ментальности». Особенно показательны стихи молодых поэтов, демонстрирующих ценностный подход к жизни [2, с. 9].

Аспекты аксиологического характера выражаются в заглавиях: *Добро, меняющее мир, Я люблю вас люди, Время драгоценно, Мир прекрасен, Жизнь прекрасна, Живи надеждой, Моя мечта, Мечта, Счастье, Жизнь, Любовь, Родина, Судьба, Дом.*

Ценности жизни и её реалии особенно ярко проявляются в сравнительном плане. Так, содержание стихов «Инвалидам» на русском языке и стихи на казахском языке «Ардагерлерге» — «Ветеранам» наполнены глубоким уважением и любовью к людям старшего поколения, что адекватно отражает традиции национальной картины мира.

Познавательная деятельность языковой личности в тексте создает особое лингвокультурное пространство, в котором функционируют аксиологические процессы, передающие от поколения к поколению образцы восприятия и отношения к миру. В двуязычном творчестве такие процессы носят выраженный характер за счёт его двуязычной формы, усиливающей гносеологический аспект природы художественного текста. Средства двух языков, дополняют друг друга, создавая при этом интертекстуальную насыщенную информационную структуру текста.

Примером сказанному служит творчество Ержана Ашима, написавшего пьесу «Проект Дома Мира» и снявшего свой первый фильм под этим же названием, который был показан вне конкурса на международном кинофестивале студенческого и дебютного кино «Смотри по-новому». Автор пишет свои стихи на русском языке, заботясь о том, чтобы найти концептуально значимое казахское слово

и поставить его в надлежащее место. Как художник-авангардист, с точки зрения языковой структуры, он наполняет текст словесными красками, эмоциональными образами, своей индивидуальностью, прямым обращением к людям.

*Просыпаюсь под песню дождя И под звуки **домбры**. На которой играет мой друг — Казахоязычный казах До каких же пределов дойдя, Осенённый Истиной вдруг, Восклицаю я сразу: «**Ах, Люди, стойте, будьте добры!**» Казахоязычные и международные «Ахи...» Это всё так знакомо — До последней пуговицы на рубахе [2, с. 303].*

Казахские концепты *домбра, кобыз, акын, кюй, толгау, олен, аспан* — органично вписаны в русскую строку, значение которых в большинстве случаев определяется контекстом всего произведения. Авторы рифмуют форму казахских слов с формой русских слов, например: *домбры — добры; домбру — добру*. Подобные двуязычные лексические пары становятся ещё одной особенностью — центром притяжения лингвопоэтических интересов русскоязычных авторов, являясь «монтажным принципом» построения поэтического текста. Принципы такого построения текста выдвигаются на «передний план», они позволяют авторам целенаправленно использовать развитие идеи в общей концепции, выражающей тему и отношение к ней автора. «Мы воспринимаем текст прежде всего через особенности его построения, так сказать, «передним планом», и поэтому он предметно-материален в своей реализации» [4, с. 148].

*«Когда берёт отец свою **домбру**, я превращаюсь в тихого мальчишку, и звуки струн ведут меня к **добру**, как ласковая сказочная книжка. А древний ветер музыки и слов распахивает окна в старом доме: я снова там, где есть добро и зло, где до рождения было всё знакомо»* — строки А. Перуашева, впоследствии ставшего известным бизнесменом и политиком в стране [2, с. 197].

Стихотворение Ерлана Аскарбекова на русском языке с казахским названием «Толгау» — своеобразная поэтическая медитация и призыв людей к гуманизму, к добру. Жанр *толгау* — казахская ода, она точно выполняет свою поэтическую функцию и органично вписывается в систему русской поэтической формы. «Ода камню — где-то за камнем таится алмаз» — поэтическая находка; в казахском языке *алмаз* означает и драгоценный камень, и *сталь высшего качества, булат* [2, с. 227].

Называемые явления сходны процессам, происходящим в научных текстах, например, когда исследователи для подтверждения и в качестве иллюстрации каких-либо постулатов, обращаются к фактам других языков. К картине мира с гносеологических позиций

формулируется ценностное отношение к окружающей действительности и перспективам ее развития, формируя мировидение читателя.

В данном случае усложняется специфика взаимоотношений парной категории «автор-читатель». Как известно, эта категория отражает разность познавательного-коммуникативных подходов к тексту автором и читателем, у каждого своя оценка и характеристика. Если в категории *автор* в тексте выявляются его коммуникативные и когнитивные устремления в художественной деятельности, то категория *читатель*, в зависимости от его социокультурной компетенции, определяется как *понимающий* творческий субъект — читатель-билингв.

В научной литературе цель интерпретации художественного текста определяется как постижение таких смыслов текста, которые скрыты от поверхностного наблюдения и составляют основу подтекста. Подтекст как способ актуализации авторского замысла и порождает множественность истолкования текста разными читателями. Для постижения глубинного плана содержания двуязычного текста необходимы не только понимание поверхностного языкового уровня, но и всего того, что произведение включает нетекстовые элементы (традиция, культурный фон).

Чтение двуязычного текста, периодическое переключение с одного кода на другой, тесно связаны с проблемой бытования и восприятия художественного текста. В двуязычных текстах передаётся особый тип знаний, организованный вокруг какого-либо концепта с набором ассоциативных единиц, содержащих существенную информацию, которая может быть интерпретирована на основе двух языков. Р. Барт считал, что текст больше чем художественное произведение, поскольку включает в себя не только текст-письмо, но и текст-чтение, то есть его интерпретацию.

В связи с вышесказанным, проблемы художественного билингвизма в аспекте его восприятия, очевидно, могут быть связаны с понятием автореферентности художественного текста. Референт художественного текста, в отличие от внеязыкового референта текста нехудожественного, находится внутри текста. Художественный текст, задавая некоторые параметры своего осмысления, обуславливает наличие референта, который выстраивается в сознании читателя. Сознание читателя фиксирует события не отраженные, а преобразованные языковым сознанием автора, в этом случае понятие референтности усложняется.

Когда речь идет о художественном тексте как о модели действительности, возникает закономерный вопрос: какой реальности

адекватен как модель *двуязычный текст*. В какой последовательности разворачиваются в сознании художника изображаемые картины и адекватно выражаемый им художественный текст? Согласно разработанной авторской позиции или некоей философской концепции, или же это вообще происходит на бессознательном уровне?

Внутритекстовая информация или информационная структура текста погружает читателя в стихию двуязычного дискурса, в континуум двуязычного содержания и способствует восприятию и осмыслению текста в его ценностно-познавательных аспектах. Приведём на выбор некоторые примеры языкового своеобразия книги С. Досанова. В начале книги цитаты Шарля Монтескье «Люди созданы для совместной жизни, поэтому они должны нравиться друг другу» и Конфуция «три пути ведут к знанию: путь размышления — это путь самый благородный, путь подражания — это самый лёгкий и путь опыта — это путь самый горький» приведены в качестве эпиграфов на русском языке.

К первой части книги на *казахском языке* в качестве эпиграфа выступают непереведённые на казахский язык поэтические строки Бориса Пастернака «*Но мы — сыны земли, и мы пришли. На ней трудиться честно до кончины. И жалок тот, кто в памяти земли. Уже при жизни станет мертвечиной*». После заглавия первой части «Тайны арабского мира» вторым эпиграфом выступают слова М. Ауэзова на казахском языке. Повествование этой части книги предваряет слово-символ «ключ» в составе казахской пословицы: *мысль — ключ к ценностям* [2, с. 185].

Строки Дж. Неру: *Мысль есть действие, и только действие может придать мысли какую-то ценность* эпиграфом приведены на русском языке, а слова Фаризмаха, Периандра и Пифагора — на казахском языке. Функция подобной лингвистической мозаики, заключающаяся в усилении гносеологической природы текста, позволяет создавать особое культурное пространство, а сам текст как особую культурную форму, в которой определены ценностные ориентиры. Так, седьмой раздел книги на *казахском языке* под названием «*Махаббат омірді узартады*» («Любовь продлевает жизнь») предваряется эпиграфом — цитатой Леонида Леонова на русском языке: «Счастье — гармоническое состояние души» [1, с. 189].

О глубоком знании русской литературы и понимании русской культуры свидетельствуют многие цитаты из русской поэзии. Например, строки М.Ю. Лермонтова: *Поэт за славу платит мукой. Он славы даром не берёт* — внутри казахского текста семантически

усиливают аксиологический аспект контекста. С. Досанов цитирует П. Казальса: «Дар, который нужно лелеять больше всего — сама жизнь. Нас окружает красота, но сколь многие слепы и не видят её». В качестве подобных текстовых включений автор зачастую использует высказывания восточных и западных философов для семантического углубления гносеологического аспекта произведения.

Таким образом, ценностные познавательные аспекты могут быть представлены одновременно средствами двух языков и двух культур, что является признаком межкультурной коммуникации. Изобразительно-выразительные возможности двух лингвокультур взаимно дополняют друг друга, а в совокупности формируют информационную структуру текста, выступающего в роли транслятора межкультурного сознания.

Вместе с тем, помня, что каждый язык включен в культуру, как и культура включена в язык, мы согласны с Б.А. Масловой в том, что взаимодействие языка и культуры нужно исследовать крайне осторожно, поскольку это разные семиотические системы, но имеющие много общего: *культура и язык существуют в диалоге между собой* [4, с. 59].

Список литературы:

1. Досанов С. Адаспандар, адамдар. Не заблуждайтесь, люди. — Алматы: «Санат», 1999 — 544 с.
2. Кумис куйме. Явь и сон. — Алматы, 2001 — 330 с.
3. Маслова Б.А. Лингвокультурология. — М.: «Академия», 2010. — 208 с.
4. Шкловский В. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. — М.: 1981.

ЧИТАТЕЛЬ КАК ПРОСТРАНСТВО

Цапаева Сабина Юрьевна

*внештатный доцент, университет г. Росток,
г. Росток*

E-mail: sabina@mail.natm.ru

В отношении «автор — читатель — текст» всегда было много недомолвок. Литературоведы всего мира уже не одно столетие бьются над вопросом условий, при которых возникает данное отношение, а также правомочности использования понятия авторской интенции [1]. Впрочем, следует отметить, что не меньшее количество знаков вопроса сопутствует каждому из трёх названных в начале понятий. Теоретикам языка и, в первую очередь, литературы до сих пор не удалось прийти к единому мнению относительно того, что есть *автор*, *читатель* и *текст*. Несомненно, этой неопределённостью объясняются и дальнейшие филологические дилеммы: Каковы функции *текста*? Где проходит граница между *автором* и *рассказчиком*? В чём проявляется самостоятельность *читателя*? и пр. И если *автору* посвящено не одно сочинение — здесь следует упомянуть лишь нашу мемуарную статью Ролана Барта [2], доклады Мишеля Фуко [6] и Умберто Эко [5], работы Уэйна Клейсона Бута [3], Жерара Женетта [7] и Тома Киндта и Ханса-Херальда Мюллера [8], а дефиниций *текста* существует, пожалуй, столько же, сколько самих филологов, то *читателю*, как ни странно, до сегодняшнего дня было уделено на удивление мало внимания. Именно поэтому мне хотелось бы рассмотреть *читателя* не просто в его первичной функции прочтения источника, но *читателя* как пространство, в котором совершается таинство дешифровки и интерпретации *текста*. И даже если современная западноевропейская гильдия литературоведов-теоретиков всё чаще старается избежать такой категоричной номинации как *автор*, заменяя его в зависимости от ситуации (Produktionssituation) «изготовителем текста» (Textproduzent), переводчиком, составителем, интерпретатором, комментатором, издателем или даже компилятором, выделяя тем самым какую-то одну отдельную функцию, а понятие *текста* безликим письменным источником (Schrifterzeugnis), то без понятия *читателя* обойтись невозможно, ведь письменный источник, зафиксированный неким скриптором оживает и проживает свою литературную жизнь только в *читателе*.

В данной статье мне хотелось бы сделать несколько общих замечаний относительно такой категории как *читатель* и раскрыть его как пространство, а также прокомментировать амбивалентную ситуацию, сложившуюся вокруг средневекового *читателя*, как то реципиента средненижненемецкого бестселлера «Рейнке лис» [10]. Данному животному эпосу, рассматриваемому в рамках историко-языкового и историко-литературного диссертационного проекта «Животный эпос «Рейнке лис» (1539) в контексте нижненемецкой традиции «Рейнке лиса» XV—XVI вв. и печатной традиции Ростока середины XVI в.», посвящена уже не одна публикация, в частности, по результатам конференций СибАК, поэтому не имеет смысла дополнительно подробно представлять этот текст. Перейдём непосредственно к *читателю*.

В 1983-ем году французский структуралист Ж. Женетт [7], один из основателей современной нарратологии, в ответ на дискуссию, развёрнутую У.К. Бутом [3] относительно *имплицитного автора* (implied author), ставит вопрос о том, имеет ли место быть *имплицированный читатель* (lecteur implicite), приравненный к экстрадиегетическому адресату, и в каком статусе. В конечном счёте, данный *имплицированный*, т. е. виртуальный, фиктивный *читатель* отождествляется Женеттом с *читателем реальным*, отдалённым от *автора адресатом*. Таким образом, Женетт утверждает, что создатель некоего произведения изначально обращается не к какому-то определённом кругу читателей, а к внутреннему *адресату* в реальном и одновременно с этим фиктивном *читателе*. В несколько сокращённом виде эту цепочку схематически можно представить следующим образом:

Автор → Текст → Адресат → (реальный <имплицированный> Читатель).

Следуя философу второй половины ушедшего века Р. Барту [2], мы должны диагностировать, что *автор* мёртв и в его отсутствии дешифровка *адресатом текста* как создания *автора* становится излишней (да здравствует *читатель!*):

~~Автор~~ → Текст → ~~Адресат~~ → (реальный <имплицированный> Читатель).

Другими словами, *текст* воспринимается *читателем* как некая данность, не нагруженная лишней фоновой информацией об *авторе*, истории создания произведения, возможных авторских намерениях и прочих свидетельствах авторской монополии на единственно верный смысл *текста*:

Текст → (реальный <имплицированный> Читатель).

В такой ситуации возникает закономерный вопрос: если смысл *текста* (Текст = Т) высвобождается из сетей гения-одиночки *автора* (Автор = А), но при этом может раскрыться только в самом *читателе* (реальный читатель = РЧ, имплицированный читатель = ИЧ), не приобретает ли последняя схема иной кардинально преобразованный вид:

РЧ <ИЧ> ← Т → <ИЧ> РЧ?

Как *автор*, так и *адресат* остаются за рамками системы восприятия *текста читателем* и не имеют влияния на данный процесс. В таком случае можно смело утверждать, что единственная возможность понять категорию *читателя* — это принять его за пространство в широком смысле слова. В этой связи возникает вопрос, какими характеристиками обладает данное пространство.

Очевидно, что *читатель* является своего рода границей или рамкой, т. е. ограниченным пространством, в котором раскрывается *текст*. *Читатель* по своей природе достаточно чётко ограничен своим литературным опытом и не в последнюю очередь кругозором, возникшим при взаимовлиянии национально-исторических, социокультурных, психологических и др. факторов. Само собой разумеется, что начитанный английский профессор XVII-го века иначе воспримет некий текст, чем современный подросток из неблагополучного района Детройта. Как кажется, правомочным будет предположить, что данные характеристики являются относительно статическими, в то время как наибольшей вариативностью, неустойчивостью и отсутствием всякой видимой закономерности отличаются исходное состояние *читателя* на момент прочтения, выделенный для ознакомления временной отрезок, спонтанное стремление к обзорному прочтению по диагонали или, напротив, глубокому изучению. Как можно заметить, статические ограничительные факторы носят внешний, наносной, так сказать, экстрачитательский характер, а динамические в большинстве своём интрачитательский и являются отголосками порывов отдельно взятой читательской души.

Обратимся, однако, непосредственно к *читателю* животного эпоса о хитром лисе, т. е. к *читателю* уходящего Средневековья — современнику Рейнке 1539-го года. Мы помним, что рассматриваемый текст можно условно разделить на две части: рифмованное повествование (основной текст) и так называемую протестантскую глоссу (метатекст, включающий поглавное и маргинальное глоссирование; подробнее ср. [1]). Также отметим, что данная условность касается грубого разделения функций на *delectare*

для текста глав и *dosere* для комментария. Здесь следует особо подчеркнуть тот факт, что т. н. протестантский комментарий выходит за рамки объяснительной функции происходящего в основном тексте (это является отличительной особенностью Ростоцкого издания [10] от Любекского 1498-го года [9]). Именно данное обстоятельство даёт нам основание полагать, что *автор*, он же комментатор, не мог непосредственно влиять на *читателя*. Вполне возможна констелляция, когда интеллигентный читатель середины XVI-го века абсолютно адекватно смог самостоятельно понять смысл основного текста эпоса. В таком случае комментарий для него не просто излишен, он извращает в некоторой степени сказанное в тексте! Понимая, что данная позиция весьма провокационна, хочется оправдать глоссатора, шедшего не только в ногу со временем и взглянувшего по-новому на старый, но вполне актуальный текст, но и, по всей видимости, осознанно желавшего направить внимание современного читателя в иное русло, чем читателя первой нижненемецкой инкунабулы о *vulpis adolatio*.

В *читателе* как пространстве Ростоцкий «Рейнке лис» может быть прочитан и как одно целое, и как неоднозначный конгломерат основного и метатекста. В зависимости от действующих статических и динамических факторов *текст* может быть воспринят и как связный набор фабул, и как комплекс философских умозаключений и даже как морально-религиозное откровение или нравоучение. И если многие внешние факторы, имевшие место быть на том этапе историко-социального развития, с большой осторожностью можно принять за константу, то огромный пласт иных обстоятельств, непосредственно влияющих на рецепцию и интерпретацию *текста читателем*, делает сам процесс столь неповторимым и индивидуальным, что нам остаётся принять за аксиому тот факт, что *читатель* как пространство уникален. Вне зависимости от интенции *автора*, использованных аллюзий, игры конструкций и пр. *читатель* как пространство предстаёт перед нами в качестве автономной инстанции, которая по собственной инициативе выбирает и объект своего исследования, и алгоритм и инструментарий анализа.

Подытоживая выше сказанное, хочется, во-первых, подчеркнуть, что моей задачей не было предложить очередное определение *читателя* как категории. Во-вторых, мне бы хотелось видеть данную статью скорее как первые соображения о *читателе* как пространстве, нежели как законченное и безапелляционное высказывание о последнем. Хочется верить, что этот скромный вклад в копилку знаний о понятии *читателя* и в некоторой степени об отношении

«автор — читатель — текст» мог бы послужить своего рода катализатором критического разбора спорной категории *читателя* и помочь по-новому взглянуть на проблематику извечно актуального заявленного в самом начале данной статьи отношения.

Список литературы:

1. Цапаева С.Ю. Маргинальное и поглавное глоссирование в средневековой литературе: метатекст как связующее звено между читателем и автором // Новейшие аспекты научных исследований начала XXI века (Часть 3): сб. науч. трудов. — Ростов-на-Дону: Научное сотрудничество, 2012. — С. 33—44.
2. Barthes R. La mort de l'auteur // Manteia 5 (4). — Paris: IDF, 1968. — P. 12—17.
3. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. — Chicago: University of Chicago Press, 1961. — 455 p.
4. Burke S. The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992. — 216 p.
5. Eco U. Between author and text // Interpretation and Overinterpretation. — Cambridge: Cambridge University Press, 1992. — P. 67—88.
6. Foucault M. Qu'est-ce qu'un auteur // Bulletin de la Société française de Philosophie 63. — № 3. — 1969. — P. 73—104.
7. Genette G. Nouveau discours du récit. — Paris: Seuil, 1983. — 122 p.
8. Kindt T., Müller H.-H. The implied author: concept and controversy. — Berlin: de Gruyter, 2006. — 224 p.
9. Reynke de Vos, Lübeck 1498, Nachdruck des einzig vollständig erhaltenen Exemplars in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (32.12 Poet.), mit einem Nachwort von Timothy Sodmann. — Hamburg: Kötz, 1976. — 242 Bl.
10. Reynke Vosz de olde, nyge gedrucket, mit sidlikem vorstande vnd schonen figuren, erluchtet vnd vorbetert. — Rostock: L. Dietz, 1539. — CCLXXII Bl.

4.6. ЖУРНАЛИСТИКА

ТАБУ И ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ

Ложкина Анастасия Ивановна

*магистр журналистики, администратор сайта
Инновационного Евразийского университета,
г. Павлодар*

E-mail: nastyalozhkina@bk.ru

В последние годы в СМИ наметилась тенденция к «стиранию» социально-этических рамок, что привело к катастрофически опасному конфигурированию социального пространства средствами массовой информации, которые заполнили его ранее *табуированным* для сферы социального: патологическим и незаконным, разрушительным в своем коммуницировании с нормами социокультурного бытия. Хотя именно способность публичной коммуникации вырабатывать и распоряжаться критическим ресурсом социальной информации является средством самоорганизации социальной системы, её состояния и развития [4].

Табуирование. «*Табу*» — слово полинезийского происхождения. Оно трудно поддается переводу, так как не имеет соответствующего в полной мере понятия. Ограничения табу — это моральные или религиозные запрещения. В них нет ничего общего с библейскими заповедями и запретами морали, поскольку отсутствует принадлежность к системе, требующей вообще воздержания и подводящей основание для него. Вследствие этого среди ученых встречается прямо противоположное толкование данного понятия. Так, З. Фрейд считал, что запреты табу неизвестного происхождения и лишены какого бы то ни было обоснования. Будучи непонятными для нас, они кажутся чем-то само собою разумеющимся для тех, кто находится в их власти. Табу — в полном смысле — называется нечто такое, что одновременно и свято, и стоит превыше обычного, так же как и опасное, и нечистое, и жуткое [10, с. 193].

Прямо противоположной точки зрения придерживался Кацев А.М. Подчеркивая тот факт, что *десять библейских заповедей*, возникшие первоначально как религиозные догматы, в дальнейшем стали моральными нормами на долгие времена, ученый полагает, что к явлению табу большинство этих заповедей имеет самое

непосредственное отношение, поскольку они запрещают воровство, прелюбодеяние, убийство, и т. д., т. е. как раз то, что на протяжении веков у самых разных народов интенсивно вовлекается в сферу табу [3].

Как бы то ни было, а понятие «табу» активно вошло в сферу употребления и применяется для обозначения категорического запрета. Категорические запреты распространяются в цивилизованном обществе лишь на очень немногие слова-табу, например, особенно грубые ругательства, связанные с физиологической сферой обозначения физиологических актов. По цензурным соображениям они исключаются из письменного литературного языка, избегаются в присутствии женщин, в официальной обстановке, хотя и не выпадают из языка совершенно.

Десакрализация (опошление, профанация, развенчание) фундаментальных культурообразующих символов и духовных ценностей социума стала прерогативой СМИ в современном мире [2, с. 10]. Это происходит весьма откровенно и порой цинично, по принципу пренебрежения существующими правилами. Проявляется это во все большем освещении именно асоциальных тем, поначалу ненавязчивом, а позже все более открытом оправдании отклоняющегося поведения, в создании привлекательных образов «непонятных и тонко чувствующих» гомосексуалистов, террористов — «настоящих мужчин», маньяков с «трудным детством» и т. п.

Первым шагом на пути нарушения социальных табу становится именно поиск смягчающих обстоятельств и «нестандартных» мотивов как отступление от живых идеалов. При этом в качестве оправдания могут использоваться важные элементы прежней *системы ценностей*: справедливость, гуманность, терпимость, свобода самовыражения, права личности и т. п. В то же время размывается и целенаправленно искажается истинное содержание этих понятий. Вследствие этого, к примеру, садомазохистские практики предстают как реализация свободы выбора, а террор становится актом справедливой мести (см. репортажи о преступлениях, совершенных боевиками Басаева в Буденновске), а убийство объясняется как следствие непонимания и социальной нетерпимости.

Ситуацию в современном социуме можно охарактеризовать как «культурный хаос», «смутное время» культуры. Нравственные ценности смещены настолько, что в одном и том же пространстве соседствуют прямо противоположные идеалы, стирается *грань* добра и зла, разрушаются стереотипы и штампы, но ничего не предлагается

взамен. «Высокое» и «низкое» легко меняются местами. Создается впечатление тотальной деструкции общества и культуры [1, с. 171].

В последнее время средствами массовой информации посредством нарочитой демонстрации предметов и действий, вызывающих рефлекторное возбуждение, актуализируются инстинктивные влечения, что производит своего рода энергетическую подпитку процесса уничтожения норм морали. Все чаще и чаще публично упоминаются, комментируются, наглядно предъясняются или детально описываются эротические позы, акты насилия, унижения, сцены отчаяния, демонстрируются пачки «легких денег», декларируется достижение цели любой ценой, что провоцирует неконтролируемые биологические импульсы и утверждает модель асоциального поведения.

Психика любого человека подчиняется общим законам управления. И если в течение продолжительного времени информационное поле индивида попадает какой-либо сигнал, он неизбежно откладывает в подсознании. Воздействие на подсознание влечет за собой подчиненность индивида навязанным ему жизненным принципам. И даже если разум еще сопротивляется такому воздействию, подсознательно человек уже выбирает новую психологическую установку, таким образом, формируется новая идеология.

То, что еще недавно осуждалось, становится приемлемым. Легкая эротика переходит в порнографию с элементами садизма, изменяется и тон публикаций: поначалу это пикантные намеки и ханжеские сожаления, а затем — грубое и циничное вторжение в сферу личного и интимного как героев публикаций, так и самого слушателя, зрителя, читателя. Сейчас наблюдается тотальная открытость интимной сферы, терпимость к до- и внебрачным половым связям, к так называемым нетрадиционным формам совершения полового акта и однополым связям, повсеместная коммерциализация секса.

Обнаженное тело и агрессивно-сексуальные намеки все настойчивее и чаще используются в качестве «зазывалки» в рекламе — от автомобилей бульонных кубиков Maggie.

Табу снимается постепенно. Если первые статьи постсоветского периода о проститутках имели ярко осуждающий подтекст, то позднее появилась не только более нейтральная замена слова «проститутка» на «путана», но и начались подсчеты доходов работниц древнейшей профессии, выражающие недвусмысленное чувство зависти. Тема проституции стала лидирующей темой постперестроечного периода, именно в это время в публику было брошено придуманное журналистами «Московского комсомольца» утверждение о том, что мечта каждой российской школьницы — быть валютной

проституткой. Тема проституции переключалась с темой порнографии — повсеместно расплодившиеся порнографические журналы утверждали, что «каждая женщина в душе — проститутка». К слову сказать, в 1991—1993 в России наблюдался буйный расцвет порнографических изданий как для мужчин («Андрей», «Красная шапка», «Мистер Икс»), так и для женщин («Женские дела», «Мисс Икс»).

По мере исчезновения табу снижается и уровень эмоционального возбуждения. Эротические символы вызывают *пресыщение*. Однако поиск острых ощущений не покидает прессу, что влечет за собой еще более страшные отклонения: пресытившийся индивид ищет более сильные раздражители, которыми являются боль и смерть. В свое время еще Ольсен и Лифтов отметили, все возрастающий в западном обществе, где давно отсутствует табу на темы секса, интерес к теме пресечения жизни и похорон; этому явлению дали название *«порнография смерти»*. Вот некоторые названия западных публикаций: «Вторичное использование могильных курганов», «Гроб вашей мечты», «Люди, которые не знали, что мертвы».

Заголовки в российских политических и развлекательных газетах типа: «Российского спортсмена забили насмерть дети», «Зажи суперзвезду вместе с СТС!», «Сын вскрыл могилу отца, чтоб забрать мобильник», «Банда каннибалов охотится на москвичей», «Физик-ядерщик подавился очками насмерть», «Пылесос с искусственным интеллектом устроил кровавую бойню», «Останки Матери Терезы нашли под телом Ленина» — подтверждают общую тенденцию шоу-журналистики.

В современных публикациях нарушается несколько табу сразу. Например, на одной из телепрограмм участникам предложили торт, изображающий собой труп Ленина в гробу в натуральную величину. Торт был разрезан и съеден присутствующими перед телекамерой. По форме это воссоздание ритуального убийства и поедания племенного тотема на первобытном стойбище или — материализация пресловутого «комплекса Эдипа», как объяснял З. Фрейд эксцессы «конфликта поколений», воспроизводящие, по его мнению, запрограммированную в бессознательном архаическую практику коллективного убийства сыновьями отца на почве сексуального соперничества. А может, просто имитация элементарного каннибализма. Но в любом случае это доведение текстообразующих принципов до *уровня кощунства* (оскорбления религиозных, идеологических, нравственных, личностных чувств людей) [6, с. 152].

Журналистские тексты, приобретшие *гедонистический* характер, пробуждают в сознании масс *драйв-мышление*, доводящее все комплексы, противоречия, конфликты до предела и высвечивающее свои наиболее темные и загадочные области. Стремясь к направленному массовому воздействию, драйв-мышление опирается на коллективные модели мышления, общения и поведения, в результате чего биологически неповторимые индивиды психологически превращаются в некий массовый субъект. Далее *драйв-мышление*, стремительно исчерпывая свой потенциал, приводит духовную сферу к состоянию изначального хаоса. В результате в социуме воцаряется так называемая *хаос-культура*, драйв-мышление утрачивает свое значение в системе коллективного выживания, но продолжает свою работу на уровне отдельных индивидуумов, уже не способных измениться [6, с. 176].

Психологи утверждают, если к двадцати годам молодой человек так и не вышел из состояния гедонистического риска, ему вряд ли удастся вернуться к нормальной жизни. Но до поры риск и протест против социальных табу являются естественной формой самоутверждения, необходимым этапом развития индивидуальности и культуры в целом [5, с. 64].

Хотя известно, что большинство бывших хиппи «переросли» свое увлечение и стали обычными гражданами, вступили в брак, стали родителями, обрели достойный социальный статус. Однако 20 % потерялись и в конце концов погибли от наркотиков или соответствующих болезней, так и не сумев освободиться из оков пагубных пристрастий.

Получается, что десакрализация духовных ценностей может привести как *становлению* новой духовности, так и к *самоуничтожению*, особенно такое раздвоение наблюдается при изменении общественного строя, государственности вообще. Однако возрождение происходит не всегда. Чаще появляются уже новые индивиды, которых не коснулся опыт разрушения табу.

Основываясь на результатах экспериментальных исследований американские социопсихологи Дж. Брайант и С. Томпсон пришли к выводу, что регулярное потребление сексуально откровенных медиаматериалов, а также медианасилия обычно приводит к постепенному изменению ценностей или установок индивида, при котором ранее табуированное поведение становится приемлемым. В результате, снижается, например, стремление к браку, моногамии, желание иметь детей (что, заметим, неизбежно ведет к демографическим кризисам). Исследования, проведенные Дж. Брайант

и С. Рокуэлл [9] среди 13—14-летних подростков, обнаружили, что при определенных обстоятельствах интенсивное потребление сексуально ориентированных журналистских материалов (в частности, интимные отношения вне брака) вызвало значительные изменения моральных устоев подростков. Было также обнаружено, что порнография может воздействовать на мотивированную агрессию.

Для человеческого восприятия нет никакой разницы между аналитической статьёй политолога и криминальной сводкой с подробным описанием расчлененного трупа. Это единый универсальный тип текста.

Современные масс-медиа превратили в шоу тексты любой тематики. Шоу-журнализм проявился как самодостаточная парадигма мышления, наметившая новый этап интеллектуальной эволюции человечества.

Столь категоричный вывод для многих является неприемлемым. Мешает социальный имидж журналиста как поборника разума и морали. В журналистской среде насаждается мнение, что такого рода тексты пишутся в угоду обывателю, который иначе ни читать, ни слушать, ни смотреть ничего не станет, и журналисты, по большей части, сетуют, что их высокое творчество остается невостребованным. В среде читателей бытует ирония по поводу «порнухи» и «чернухи». А в это время газеты становятся желтыми, политики — скандальными, избирательные технологии — грязными. Откуда же «действительность и мощь» новой *парадигмы мышления*? Почему она (парадигма) вообще могла возникнуть?

Демонстративное поправление всех и всяческих приличий, канонов и законов пробуждает биологические влечения индивидуального бессознательного всех и каждого, вызывая в массе схожие чувства и эмоции. Показательно, что знаменитый советский режиссер С. Эйзенштейн для обозначения, как он выразился, «единицы действенности театра» использовал выразительный термин «аттракцион», по его словам, «подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь, в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого» [11]. «Общее наблюдение» соединяет людей, стремящихся к развлечению, и, вызывая интерес к повторению, консолидирует собирательную личность того типа, характеризуя который, В.М. Бехтерев писал: «Скопление, не организованное внутри себя, но организованное в своей цели, мы называем *публикой*» [8].

Отсюда следует, что если зрелище само по себе превращает разрозненных людей в «публику», то массовое зрелище, организуемое как «монтаж аттракционов», способно унифицировать паттерны переживания и поведения, вступая во взаимодействия с другими mass-media [7, с. 122].

Наблюдается своеобразный парадокс *«раздвоения реальности»*.

С одной стороны, избытие негативизма и критики в СМИ, *с другой* — дефицит социальной критики в повседневной жизни, пассивное или созерцательное восприятие существующих вызовов, абстрагирование от них в процессе принятия решений [7].

Е.Е. Пронина в книге «Психология журналистского творчества» цитирует американских психологов-социотерапевтов, которые характеризуют подобное состояние как «массовидное ощущение: «с одной стороны, почти все дозволено, а с другой — почти ничего невозможно достичь», которое охватывает человека, когда традиционные установления общества — закон, религия, семья, образование — теряют надежность, не гарантируют жизненного успеха, девальвируются чуть ли не до утраты смысла.

Отсутствие единой стратегии саморегулирования российского медиарынка приводит к неадекватному отображению картины современной действительности. Наиболее активно используются при этом темы секса и насилия. Все подобные публикации, имеют шокирующее и дестабилизирующее воздействие на психоэмоциональную сферу индивида.

Все это результат нынешней стратегии масс-медиа, направленной на широкие слои населения с невысоким уровнем дохода и образования. Это манипулятивное воздействие на массы, которые не в состоянии критически оценить происходящее и осознать, как исподволь подправляются, а зачастую и подменяются их *этические ориентиры*.

Список литературы:

1. Гаспарян Д.Э. Цинический модус власти в работе П. Слотердайка «Критика Цинического Разума» // Экономика, социология и право, 2008. — № 10. — 73—78 с.
2. Зубарев С.В. Дискурс современной прессы как смысловое поле формирования ценностных ориентиров коллективной языковой личности (микроконцептосфера «богатство»): автореферат диссертации. — Нальчик, 2009.
3. Кацев А.М. Языковые табу и эвфемия. Л.: 1986.

4. Мансурова В.Д. Журналистская картина мира как фактор социальной детерминации. — Барнаул: Изд-во Алтайск. гос. ун-та, 2006. — 284 с.
5. Основы творческой деятельности журналиста. / Под ред. Ю.В. Клюева. — Спб.: Питер, 2006. — 286 с.
6. Пронина Е.Е. Психология журналистского творчества. — 2-е издание. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. — 320 с.
7. Средства массовой информации в современном мире: тезисы научно-практической конференции. — СПб.: СПбУ, 2006. — 126 с.
8. Речицкий Л.А. Российская журналистика в XXI веке: Выбор пути. Институт повышения квалификации работников ТВ и РВ // Вестник электронных и печатных СМИ. — 2008 г. — № 5
9. Филатова И. Этика журналиста погружается в кризис // «Журналист» — 2006. — № 9. [Электронный ресурс] — Режим доступа: — URL: <http://old.journalist-virt.ru/mag.php?s=200609691>.
10. Фрейд З. Тотем и табу // «Я» и «Оно». Т. 1., Тбилиси: Мерани, 1991. 193—350 с.
11. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Избранные произведения в 6 т., Т. 2, — 1964.

**«В МИРЕ НАУКИ И ИСКУССТВА:
ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И КУЛЬТУРОЛОГИИ»**

Часть II

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

10 декабря 2012 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 18.12.12. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 10. Тираж 550 экз.

Издательство «СибАК»
630075, г. Новосибирск, Залесского 5/1, оф. 605
E-mail: mail@sibac.info

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3