

# Культурогенез и культурное наследие

---

(Культурологические исследования '09)

Сборник научных трудов

## Annotation

Издание представляет собой сборник научных трудов коллектива авторов. В него включены статьи по теории и методологии изучения культурогенеза и культурного наследия, по исторической феноменологии культурного наследия. Сборник адресован культурологам, философам, историкам, искусствоведам и всем, кто интересуется проблемами изучения культуры.

Издание подготовлено на кафедре теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена и подводит итоги работы теоретического семинара аспирантов кафедры за 2008 – 2009 годы.

Посвящается 80-летнему юбилею академика РАН доктора исторических наук Вадима Михайловича Массона.

- 
- [Культурогенез и культурное наследие](#)
    - 
    - [Мосолова Л.М.](#)
    - [Массон В.М.](#)
    - [Часть 1](#)
      - [Бондарев А.В.](#)
      - [Домрачев Д.](#)
      - [Кириленко А.А. \(Санкт-Петербург\)](#)
      - [Орлова М.В.](#)
      - [Никифорова Н.В.](#)
      - [Соловьева В.Л.](#)
      - [Керс С.А. \(Санкт-Петербург\)](#)
      - [Мионов В.С. \(Санкт-Петербург\)](#)
      - [Племенюк М.Г. \(Комсомольск-на-Амуре\)](#)
      - [Радченко А.Н.](#)
      - [Филановская Т.А.](#)
    - [Часть 2](#)
      - [Марсадолова Т.Л.](#)
      - [Щербаков А.В. \(Санкт-Петербург\)](#)
      - [Никифорова Л.В.](#)

- [Киселев А.И.](#)
- [Шпинарская Е.Н.](#)
- [Слуцкая Е.А.](#)
- [Сапунова А.А. \(Железногорск\)](#)
- [Петухова В.Е.](#)
- [Гетьман О.К.](#)
- [Матлахова М.С.](#)
- [Чудновская Е.Л. \(Санкт-Петербург\)](#)
- [Тихомиров С.А.](#)
- [Абубакирова А.К.](#)

- [notes](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)

- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)

- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)

- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)

- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)

- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)

- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)
- [225](#)
- [226](#)
- [227](#)
- [228](#)
- [229](#)
- [230](#)
- [231](#)
- [232](#)
- [233](#)
- [234](#)
- [235](#)
- [236](#)
- [237](#)
- [238](#)
- [239](#)
- [240](#)
- [241](#)
- [242](#)
- [243](#)
- [244](#)
- [245](#)
- [246](#)
- [247](#)
- [248](#)

- [249](#)
- [250](#)
- [251](#)
- [252](#)
- [253](#)
- [254](#)
- [255](#)
- [256](#)
- [257](#)
- [258](#)
- [259](#)
- [260](#)
- [261](#)
- [262](#)
- [263](#)
- [264](#)
- [265](#)
- [266](#)
- [267](#)
- [268](#)
- [269](#)
- [270](#)
- [271](#)
- [272](#)
- [273](#)
- [274](#)
- [275](#)
- [276](#)
- [277](#)
- [278](#)
- [279](#)
- [280](#)
- [281](#)
- [282](#)
- [283](#)
- [284](#)
- [285](#)

- [286](#)
- [287](#)
- [288](#)
- [289](#)
- [290](#)
- [291](#)
- [292](#)
- [293](#)
- [294](#)
- [295](#)
- [296](#)
- [297](#)
- [298](#)
- [299](#)
- [300](#)
- [301](#)
- [302](#)
- [303](#)
- [304](#)
- [305](#)
- [306](#)
- [307](#)
- [308](#)
- [309](#)
- [310](#)
- [311](#)
- [312](#)
- [313](#)
- [314](#)
- [315](#)
- [316](#)
- [317](#)
- [318](#)
- [319](#)
- [320](#)
- [321](#)
- [322](#)

- [323](#)
  - [324](#)
  - [325](#)
  - [326](#)
  - [327](#)
  - [328](#)
  - [329](#)
  - [330](#)
  - [331](#)
  - [332](#)
  - [333](#)
  - [334](#)
  - [335](#)
  - [336](#)
  - [337](#)
  - [338](#)
  - [339](#)
  - [340](#)
  - [341](#)
  - [342](#)
  - [343](#)
  - [344](#)
  - [345](#)
  - [346](#)
  - [347](#)
-

# **Культурогенез и культурное наследие (Культурологические исследования' 09) Сборник научных трудов**

Российский государственный педагогический университет им.  
А.И. Герцена

**Научные редакторы:** доктор культурологии, доцент Л.В. Никифорова, кандидат философских наук, доцент А.В. Конева, кандидат культурологии, доцент В.Е. Черва

**Мосолова Л.М.**

**К восьмидесятилетию академика В.М.  
Массона**

Исполняется 80 лет Вадиму Михайловичу Массону – выдающемуся ученому России с мировым именем, заслуженному деятелю науки РФ. Известен миру он стал благодаря крупным комплексным исследованиям и открытию древних цивилизаций юга Центральной Азии, фундаментальным трудам о древней и средневековой культуре степных обществ, диалоге земледельческих и кочевнических цивилизаций, а также глубоким теоретическим работам по археологии, истории, культурологии. Широко известна его масштабная организационная деятельность в области развития археологической науки и сохранения великого культурного наследия народов Евразии.

По научному значению полученных результатов исследований, по капитальности исполнения полевых изысканий и их теоретических интерпретаций работы В.М. Массона представляют собой исключительное явление в современной исторической и культурологической науках. В.М. Массон является бесспорным лидером в области археологии Центральной Азии в нашей стране, создателем научной школы, которая имеет международное значение.

По мнению многих коллег, Вадим Михайлович Массон проявил себя человеком яркого таланта, неумолимой энергии и богатейшей интуиции. Диапазон его научных интересов очень широк – от проблем палеолита, мезолита, неолита, степной бронзы, земледельческих цивилизаций древности до средневековых культурных систем Старого и Нового Света, от Средней Азии и Кавказа до Скандинавии и Мезоамерики.

Особый интерес к «происхождению вещей», истории человеческого творчества, особенностям культурогенеза разных народов В.М. Массон проявил очень рано и сохраняет его на протяжении всей своей жизни. Не случайно, видимо, среднеазиатские ученики и коллеги Вадима Михайловича считают, что

покровительницей с самого его рождения стала «Мать-Генетика»<sup>[1]</sup>. Одной из его книг последних лет стала монография «Культурогенез древней Центральной Азии» (2006 г.). Поразительна также устойчивость его неустанной заботы о культурном достоянии России и народов СНГ.

Огромное значение в этом отношении имеет международный проект «Великий шелковый путь и взаимодействие культур, народов и государств», в разработке и реализации которого В.М. Массон принимал активное участие. Научные конференции, книги и статьи в специальных журналах, связанные с этим проектом, раскрыли значимость зоны степей Евразии как особого самостоятельного центра всемирной истории.

Все сказанное стало основанием для того, чтобы очередной тематический сборник трудов 2009 года «Культурогенез и культурное наследие» из серии «Культурологические исследования», издаваемый кафедрой теории и истории культуры Герценовского университета, посвятить восьмидесятилетию этого замечательного ученого. Существенно также, что В.М. Массон работал на нашей кафедре в 2004–2005 годах, а его труды служили и служат базой для университетских курсов по мировой культуре и истории культуры народов и регионов Евразии, а так же для самостоятельной работы студентов и аспирантов нашего вуза.

В связи с особой поучительной значимостью персонологии выдающихся людей для становления молодых ученых и развития научных исследований, приведем краткую историю жизни и творчества В.М. Массона.

В. М. Массон родился 3 мая 1929 в Ташкенте в семье Михаила Евгеньевича Массона – одного из основателей среднеазиатской археологии советского времени, начавшего научные исследования памятников древности и средневековья в республиках Средней Азии. Сохранились исторические сведения о том, что его предками были французские аристократы, перебравшиеся во время якобинского террора в Россию и оставшиеся в ней навсегда. Многие жизненные и исследовательские уроки В.М. Массон получил от отца, который знал ряд древних и современных европейских языков, читал по-арабски, на фарси, увлекался изучением древней истории. Соответственно В.М.

Массон с детства изучал исторически родной ему французский, осваивал персидский и узбекский языки.

Михаил Евгеньевич «обратил сына в свою веру», когда тот с 1945 года учился на отделении археологии Среднеазиатского государственного университета в Ташкенте. Особенно глубокое впечатление произвела на него экспедиция в Нисе, когда была раскопана древняя столица Парфянского царства античного периода. Он страстно увлекся археологией. Уже к концу обучения в университете он имел семь статей, связанных с участием в южнотуркменской археологической комплексной экспедиции (ЮТАКЭ), исследовавшей очаг древней культуры под Ашхабадом.

После окончания Ташкентского университета в 1950 году он поступил в аспирантуру Ленинградского отделения Института истории материальной культуры и завершил ее успешной защитой кандидатской диссертации «Древняя культура Дахистана». В те годы юго-западная часть Туркмении была «белым пятном» на археологической карте, и В. М. Массон ее самостоятельно и продуктивно исследовал, не боясь работать в безводной пустыне далеко от каких-либо селений. Им впервые была открыта неизвестная ранее культура эпохи бронзы, существовавшая здесь до середины II тыс. до н. э.

После окончания аспирантуры В.М. Массон стал сотрудником сектора Средней Азии и Кавказа Института Истории материальной культуры в Ленинграде и продолжил экспедиционную работу в долине р. Мургаба в Туркмении в качестве руководителя Каракумского археологического отряда. Результатом этой сложнейшей деятельности стало открытие пластов культур позднего бронзового и раннего железного веков. Речь шла о сложении на юге Средней Азии еще до империи Ахеменидов древнеземледельческой культуры – культуры Маргианы.

Далее последовал целый ряд выдающихся открытий 50х – 60х годов. В.М. Массон обнаружил вариант культуры, типологически соответствующей явлениям переднеазиатского земледельческого неолита, – культуру Джейтуна. Затем – крупные комплексы неолитических поселений в предгорьях Копет-Дага и Геоксюрском оазисе. Совершенно новой в науке была плодотворная линия сравнительного анализа явлений культуры месопотамского и

древнеиранского круга с феноменами самобытной культуры Средней Азии и доказательство прямых контактов носителей этих культур. В 1963 году В.М. Массон защитил докторскую диссертацию, а в 1964 году издал монографию «Средняя Азия и Древний Восток», ставшую настольной книгой специалистов, изучающих эти регионы.

Среди открытий В.М. Массона наибольшую мировую известность получили раскопки конца 1970-х годов на Алтын-Депе (Золотом холме) с монументальным многоступенчатым башнеобразным сооружением, «гробницей жрецов», и богатым ремесленным художественным комплексом. Последующие археологические изыскания в Южном Туркменистане на соседнем с Алтын-Депе поселении Илгынлы-Депе принесли новые и важные результаты – наличие крупных поселений с производственными центрами каменной скульптуры и терракотовых антропоморфных статуэток, отличающихся особым изяществом.

Открытие южнотуркменских памятников позволило проследить развитие культуры от поры архаических земледельцев к сложному обществу, показать содержание и характер взаимодействия разных народов, выявить процессы культурной интеграции и культуригенеза в целом. Были обнаружены общие закономерности социокультурного развития среднеазиатского региона в логике становления первых цивилизаций человечества. Определелись характерные черты культуригенеза – культурный синтез, взаимодействие спонтанной и стимулированной трансформаций. Труды В.М. Массона, связанные с этими открытиями, ныне считаются классикой археологической науки.

Не менее фундаментальными являются исследования В.М. Массона, посвященные кочевому миру Азии на разных этапах его истории. Речь идет о природе становления производящего комплексного скотоводческого хозяйства с эпохи неолита; о впечатляющих достижениях степных обществ конца III – II тыс. до н.э. (Синташта, Аркаим и т. п.); о времени ранних кочевников скифо-сибирского мира с развитыми формами военно-аристократической государственности, особым типом монументального строительства («царскими курганами») и яркими феноменами художественной культуры (искусство скифо-сибирского звериного стиля); о природе кочевых империй (от империи Хунну до суперимперии Чингисхана).

По мнению В.М. Массона, «в Центральной Азии синтез политико-государственных начал кочевой и городской традиции создавал, начиная по меньшей мере с эпохи Караханидов, перспективные государственные организмы. Это было ярким проявлением продуктивного творческого взаимодействия различных начал, которыми так богата мировая история»<sup>[2]</sup>.

Среднеазиатские авторы работ о В.М. Массоне неоднократно отмечали, что «владение огромным сравнительным материалом и умение сжато и точно его охарактеризовать, занимательность изложения при сохранении высокого научного уровня, обращение к фундаментальным проблемам теоретической социальной антропологии, не покидая почвы конкретных археологических фактов, – все это сделало В.М. Массона едва ли не харизматической фигурой в глазах коллег и особенно учеников»<sup>[3]</sup>.

На протяжении всей своей жизни В.М. Массон ведет огромную организаторскую работу. С 1968 года он стал успешно руководить сектором Средней Азии и Кавказа, а с 1982 года был назначен директором Ленинградского отделения Института Археологии Академии наук СССР. В это же время он начал руководить Ученым советом этого института. Им было подготовлено более тридцати кандидатов и докторов наук, многие из которых сегодня достойно представляют российскую историческую науку.

Следует отметить, что В.М. Массон всегда заботился об издании научных трудов по археологии. Среди широко известных изданий – «Каракумские древности», «Успехи среднеазиатской археологии», «Археологические вести», «Диалог цивилизаций» и ряд других.

Вполне закономерно, что научная и организаторская деятельность В.М. Массона – доктора исторических наук, профессора, академика РАН получила широкое международное признание. Он стал членом Датской королевской академии наук и литературы, членом-корреспондентом Германского археологического института и Института Среднего Дальнего Востока в Италии, действительным членом Национальных академий наук Туркмении, Киргизии, Таджикистана. Правительствами этих государств он удостоен высоких наград за выдающийся научный вклад в исследование истории обществ и культур народов Средней Азии.

В заключение подчеркнем, что в России труды В.М. Массона неизменно пользуются популярностью не только в академической, но и вузовской среде. Например, в этом отношении весьма показательной является его книга «Первые цивилизации»<sup>4</sup>. Это единственный в своем роде системный труд, созданный на мощной теоретической основе, обобщивший новые результаты множества археологических исследований. Книга дает интегративные представления о развитии социокультурных комплексов цивилизаций Старого и Нового Света – Месопотамии, Малой Азии, Средиземноморья, Ирана, Средней Азии, Индостана, Китая, Перу и Мезоамерики. Это издание в сущности выполняет функцию основного учебника для профессиональной университетской подготовки специалистов в области познания древних культур человечества.

В силу особой значимости методологических вопросов, разработанных Вадимом Михайловичем Массоном, ниже мы публикуем основную часть его лекции по этим вопросам, прочитанной в 2004 году.

**Массон В.М.**

## **Перспективы методологических разработок в исторической науке: формации, цивилизации, культурное наследие**

Распад Советского Союза, социально-экономические и политические перемены порождают многочисленные дисбалансы в обществе, в том числе, в идеологической сфере. Сумятица и сумбур проявились и в области методологии исторической науки. Практика исследовательской и преподавательской работы побуждала автора в разной степени обращаться к этой тематике, и данная лекция представляет собой как бы систематизацию наблюдений и предложений в этой области.

Здесь естественным образом встает первый же вопрос о наследии, которое оставила советская эпоха: **о методологии исторической науки в условиях идеологического прессинга и адаптации.** В обстановке политизации, сопровождав шейся мощным организационным прессингом, сформировался целый ряд методологических стереотипов, восходящих, во всяком случае терминологически, к базовым положениям общей концепции К. Маркса и Ф. Энгельса о характере исторического развития и путях его реализации. Все это, как правило, принимало упрощенно-догматическую форму, где примитивизм мог дискредитировать любые, даже самые разумные теоретические положения. Одним из результатов этого процесса явился своего рода формационный эволюционизм. Социально-экономические формации, сами понимаемые предельно примитивным образом, закреплялись в жесткий перечень, состоящий из пяти формаций – первобытной, рабовладельческой, феодальной, капиталистической и социалистической, переходящей в утопический коммунизм.

Терминологически эта система не была вполне адекватной, особенно, по отношению к т. н. рабовладельческой формации,

поскольку, как показали конкретные исследования, сама структура групп населения, подвергавшихся эксплуатации, была весьма сложной и разнообразной. Вместе с тем деление исторического процесса на последовательные периоды вполне отвечало имеющимся реалиям. Негативным было лишь стремление придать этой периодизации жесткий характер обязательной эволюции. Исследователям предписывалась строгая последовательность, которую должны были проходить все общества без исключения. Так, предпринимались усилия по обнаружению рабовладельческой формации у скифов<sup>[4]</sup>. В.Я. Владимиров, подготовив прекрасную работу о монгольском обществе, вынужден был увенчать ее трафаретной формулировкой о монгольском кочевом феодализме<sup>[5]</sup>. По мере развития науки, новых открытий, методологических разработок мыслящие ученые все более отдавали себе отчет в том, насколько малоперспективным становился подход формационного эволюционизма с его ограниченной понятийной сеткой. Предпринимались по пытки (вполне в духе времени) выискать в работах, а то и в отдельных заметках и частных письмах ученых, причисляемых к «классикам марксизма-ленинизма», какие-то возможности согласования новых аспектов и теоретических подходов, становившихся все более узкими. Таково было, в частности, стремление выделять особую формацию – т. н. азиатский способ производства как попытку согласовать концепцию единообразия и жизненного разнообразия. Практически камуфляж формационного эволюционизма становился все более прозрачным под прессингом излагаемых и обобщаемых реальных фактов и исторических процессов. В этом отношении по своему удачной была книга о теориях исторического процесса, увидевшая свет в 1983 году в условиях начинающегося крушения политизированного догматизма<sup>[6]</sup>.

Примитивизм догматического формационного подхода к историческому процессу восходит к упрощенному пониманию дарвиновского эволюционизма как некоего абсолютного императива. В новой дарвиновской биологии разрабатывалось учение о пунктуализме как о движении, отражающем постепенный характер развития с остановками, замедлениями и возвратными движениями. В этом отношении антитезой формационному эволюционизму является концепция **ритмов культурогенеза**. Конкретная история изобилует реальными примерами замедления исторического процесса,

стагнациями эволюций с обратным знаком, отодвигающим то или иное общество на целую историческую эпоху. Классический пример тому – крито-микенское общество, ярко демонстрирующее высокий социально-экономический статус общества, уже полностью владеющего таким важнейшим показателем сложившейся цивилизации как письменность. С его крушением история как бы делает шаг назад, письменность забыта и изобретается заново. Гомеровская Греция осуществляет новый виток социально-политического прогресса со сложением ранних форм царской власти. Тот же самый пульсирующий ритм мы видим и в Индии, где после упадка цивилизации Хараппы наступает внешне архаический бесписьменный период. Новый цикл движения к государству и цивилизации начнется почти тысячелетие спустя, когда развивается ведийское общество, причем в ином пространственном локусе – в долине Ганга. На уровне макроизменений исторический процесс в целом движется в основном по восходящей линии. На уровне микроизменений имеют место различные перепады, вплоть до стагнации и деградации.

Причины этих явлений могут быть различными. Таковы и природные факторы экологических стрессов, и военно-политические составляющие. В ряде случаев конкретная общественная система, вероятно, исчерпала заложенные в ней возможности и не смогла найти пути к продуктивной перестройке. Могло иметь место и такое явление, когда народ без популяционного обновления не преодолевал цикла гомеостаза.

Достаточно яркий пример подобных циклических стагнации дает история Балканских обществ VI – IV тыс. до н. э. Раннеземледельческая экономика позволила освоить обширные пространства и достичь первоклассных результатов в культуре, особенно в художественных производствах. Крайней восточной составляющей в этой историко-культурной области является трипольская культурная общность. Вместе с тем, во всех обществах этого цикла слабо представлены урбанистические начала, давшие возможность Месопотамии совершить скачкообразный переход от раннеземледельческого общества к первой цивилизации с развитыми ремеслами и монументальной архитектурой. На Балканах этого не произошло. Местные общества деградируют и увядают. Новый цикл

развития начинается на Балканах и в Центральной Европе с конца III тыс. до н. э., когда ярко представлены военный фактор и военно-аристократический путь политогенеза, кстати, отсутствовавший в обществах балканского типа. Наряду с временными ритмами исторического развития налицо и пространственные ритмы, когда центры активного прогресса в силу ряда обстоятельств перемещаются в пространственных локусах. На пример, А. Тойнби напрасно характеризовал степной путь развития как неперспективный, поскольку в зоне степей не сформировался на местной основе капитализм. Степная зона с достижением структуры кочевых империй, вершиной которой была суперимперия Чингизхана, исчерпала заложенные в местном обществе возможности, подобно тому как это произошло с Месопотамией, сохранявшей пальму первенства исторического прогресса почти три тысячелетия.

Важнейшим рубежом в истории общества было **формирование цивилизации**. В обыденном словоупотреблении цивилизованным обычно считается общество высокой степени развития. Базовым для определения можно считать исходную характеристику древнейших или первых цивилизаций. Они могут быть охарактеризованы как социо-культурный комплекс с такими важнейшими составляющими как городские поселения, развитые ремесла, монументальная архитектура и письменность. Сложный характер подобного общества требует наличия руководящих структур, достигших высокого уровня политогенеза, обычно именуемых государством.

Города определяются как крупные населенные центры со специфическими функциями, набор которых мог быть раз личным, но, как правило, достаточно полным. Базовой и по существу всеобщей была функция центра сельскохозяйственной округи. Достаточно выразительны также функции центра ремесленных производств, торгового центра, функция идеологического лидерства и военного центра, представленного сложной фортификацией и набором оружия в среде обитателей. По существу формирование первых городов и означало формирование цивилизации. Поэтому самым общим определением цивилизации является ее характеристика как культуры грамотных горожан.

Формирование сложных структур, в том числе и цивилизаций, было не одномоментным, а длительным и сложным процессом. На

заклучительных этапах архаических обществ часто формируются достаточно сложные структуры, обеспечивающие выдающиеся достижения в культуре и общественной жизни, но еще не являющиеся собственно цивилизациями с соответствующим сложным социополитическим статусом. Эти организмы обычно именуется ранними комплексными обществами. Их характерной особенностью является формирование фактора лидерства или центральной власти, которая обеспечивала организацию масштабного труда в различных сферах систем жизнеобеспечения от бытовой до идеологической. Яркими примерами результатов такой деятельности являются монументальные комплексы Стоунхэнджа, огромные **суперцентры** трипольской общности или величественные погребальные сооружения с богатыми гробницами, представленные майкопской культурой Северного Кавказа. Новая система организации общества функционировала определенное время, затем факторы и предпосылки ее появления девальви ровались, а общество возвращалось по закономерностям ритмов развития в более архаическое состояние.

Это было обусловлено внутренней слабостью структуры ранних комплексных обществ, не обеспечивающих продвижение на следующий уровень развития, которым должна была стать урбанистическая цивилизация. К числу слабостей социальной структуры следует отнести отсутствие четко выраженной системы социальных структур, закрепленных соответствующим материальным положением – того, что можно именовать классовой структурой. В равной мере, судя по всему, отсутствовали и бюрократическая система руководства, когда служилая знать обеспечивала преемственность и стабильность, как мы это знаем на примере древних государств, сохранявших организационную преемственность в пору сложных политических перепадов. Ранние комплексные общества формировались на управленческом уровне, монументальные сооружения переставали возводиться, и все возвращалось «на круги своя». Это был своего рода путь проб и ошибок в ходе движения общества к первым цивилизациям и государствам. На уровне культурологической характеристики сами цивилизации также были весьма различными. Первый их тип можно характеризовать как эпохальный, объединяющий макропризнаки и макропроявления. Этот эпохальный тип первых цивилизаций, представленный Египтом,

Китаем, Мезоамериканскими цивилизациями, характеризует диахронный характер развития. Древние цивилизации Мезоамерики, структурно аналогичные первым цивилизациям Древнего Востока, по абсолютной хронологии синхронны поре развитого средневековья европейского материка.

В этой связи встает важный вопрос о периодизации истории и выделения **больших эпох исторического развития**.

При всем разнообразии и многообразии формопроявлений исторического развития, для раннего времени наиболее реально говорить о трех эпохах развития – архаической, древней и средневековой. Они достаточно отчетливо отделяются одна от другой по многим показателям – культуре, организации общества, особенностям интеллектуального развития. Территориально это проявляется в наиболее развитых зонах Евразии и пресредиземноморской Африки. Это общепризнаваемое и, во всяком случае, общеупотребляемое деление в терминологии формационного подхода именовалось тремя эпохами – время первобытнообщинного строя, рабовладельческой и феодальной формаций. Едва ли не наибольшие сложности здесь вызывал термин «рабовладельческий», в чье прокрустово ложе не укладывалось многообразие и динамизм реальных социальных структур, попадавших в это формационное единство. Наиболее реалистичным представляется терминологический подход И.М. Дьяконова, под чьей редакцией вышел трехтомник «История древнего мира», выдержавший несколько изданий<sup>[7]</sup>. Здесь речь идет об эпохе, обозначенной как древность с тройным членением: ранняя древность, время расцвета древних обществ и время упадка древних обществ. Этот подход на данном этапе представляется наиболее целесообразным. Первые цивилизации, о которых речь шла выше, полностью ложатся в период ранней древности, образуя его начальную исходную фазу.

Цивилизация, начиная с ранних этапов ее формопроявления, представляет собой сложный социо-культурный комплекс. В его социальную составляющую входит также развитие управленческих структур, организующих функционирование общества во всех сферах, требующих масштабного регулирования: от земледелия и первобытной торговли до общественных религиозных действий и отношений с соседями, зачастую приобретающих конфликтный характер. Городское

общество со всеми его сложными компонентами создавало обширный объем информации, требующей хранения и передачи. Это было одним из важнейших стимулов развития письменности, поскольку традиционные способы хранения информации – устный и изобразительный – оказывались недостаточными.

Намечаются два главных вида развития процесса политогенеза: организационно-управленческий и военно-аристократический. Уже у ряда племен доколумбовой Северной Америки существовала практика выделения параллельно двух вождей с различными функциями – военного кадика и мирного кадика. Необходимость организации и надежного функционирования хозяйственной деятельности стимулировало развитие организационно-управленческой функции. В этом отношении особенно показательна роль храмов древнего Шумера как организационных центров земледельческого труда, начиная от обработки земли до уборки урожая и хранения продукции. Напряженная межплеменная ситуация с перемещением материальных ценностей и рабочей силы способствовала развитию внешней функции – от производства оружия и создания фортификационных сооружений до выделения группы людей, постоянно занимающихся военным делом, становящихся в этой области едва ли не профессионалами. Лидеры таких групп способствовали развитию военно-аристократического пути политогенеза, как это было в гомеровской Греции и ярко охарактеризовано Ф. Энгельсом<sup>[8]</sup>. В реальной истории различные управленческие функции, как правило, пересекались, но их определенная доминанта нередко выступает достаточно отчетливо.

В конкретных разработках российских ученых, в первую очередь И.М. Дьяконова и его школы, ясно показано, что социальная структура, к терминологии которой привязывалась само слово «рабство», играла огромную роль. По исследованиям И.М. Дьяконова, для исходной социальной страты предложен термин «подневольные работники рабского типа»<sup>[9]</sup>. Популярный в литературе образ раба как «полностью бесправного говорящего инструмента» был толь ко крайним в этой сложной социальной структуре.

Развитие обществ эпохи древности, как и многие исторические явления, носило диахронный характер. Так, отставание темпов развития американских обществ по сравнению с евразийскими по системе абсолютной хронологии приходится на эпоху европейского

средневековья. Определенное отставание темпов развития Америки могло восходить ко времени начального освоения человеком просторов Нового Света. Первые охотники и собиратели затратили почти двадцать тысяч лет на экстенсивное освоение новых пространств, прежде чем кризисные проявления экономики присвоения продуктов питания не подтолкнули общество к неолитической революции.

Стремление к исключительно социо-экономическим приоритетам с утверждавшимся формационным эволюционизмом ослабляло внимание к огромной роли других сторон исторического процесса, прежде всего, к культурному и интеллектуальному развитию. Так, весьма важна разработка **процессов культурогенеза для изучения исторического развития** как такового. Исключительное значение имеет этот аспект для эпохи древности, в первую очередь на информационном уровне. Хорошо известна ограниченность письменных источников и их преимущественная направленность на освещение событий политической истории при предельной бедности данных о социально-экономической сфере. Вместе с тем многие исторические явления, в том числе и социально-экономического плана, находят отражение и воплощение в культуре и могут быть достойно использованы для соответствующей интерпретации. Да и развитие культуры является ярчайшим воплощением исторического процесса в целом, который может быть интерпретирован на основе этих достаточно надежных и массовых формопроявлений.

В категориях культуры довольно ярко отражаются явления, связанные с социальными процессами. Например, в современной отечественной историографии, по принципу «я сжег все, чему поклонялся», избегают употребления понятия классы, хотя такие структуры и представлены в повседневной реальности вплоть до наших дней. Так, известно понятие «система жизнеобеспечения», охватывающая в первую очередь такие проявления как поселения, жилища, питание и одежда. Если взять три последних компонента, особенно объединяя мужские и женские одеяния, то ярко выступает в нашем обществе социальная группировка, стыдливо именуемая «новыми русскими» и фактически образующая целый класс, имущественно лидирующий в обществе. Не касаясь сложной проблемы определения уровня доходов, надо прямо сказать, что на

материалах культуры этот класс выделяется отчетливо и безоговорочно.

Именно культура представляет собой живой пласт исторической действительности, реалии которой с яркой индивидуальностью позволяют разрушить трафареты одноразового формационного эволюционизма. Например, читаем в томах «Всемирной истории» стандартные одинаковые формулировки, что и в Германии, и во Франции, и в других странах эксплуатировали, угнетали крестьян. С этой убогой тривиальной формулировки начиналось изложение истории этих и других стран.

Следует иметь в виду, что культура отнюдь не выполняла автоматически т. н. социальный заказ, а следовала своим внутренним особенностям и закономерностям, хотя и лежащим в общем потоке исторического развития. Выявляемые на материалах культуры процессы и явления естественным образом вписываются в общеисторическую интерпретацию, дополняя и углубляя ее анализ.

В этом отношении весьма важно выявление двух типов культурной трансформации – спонтанной и стимулированной. Спонтанная трансформация протекает на основе местных особенностей, закономерным образом проходящих стадии изменений обычно на эволюционной основе. При стимулированной трансформации изменения могут протекать как результат воздействия соседних культурных традиций, но не механическим путем, что означало бы прямое заимствование, а на основе селекции и адаптации к местной среде и традициям. Без подобных проявлений это было бы прямое заимствование, что, разумеется, также имело место в процессе культуригенеза.

Важное значение имеют процессы культурной мутации. Многие явления, которые, учитывая хронологическое и иное отставание от уже устоявшихся проявлений, соблазнительно воспринимать как заимствования, таковыми в действительности не являются. Многочисленные важнейшие открытия в разных центрах делались заново. Это касается, например основ письменностей великих первых цивилизаций, настолько самостоятельных, что например, письменность Хараппы до сих пор не поддается убедительному прочтению, несмотря на разнообразные попытки и ухищрения. В

данном случае изобретение письменности – явление явно мутационного характера.

Для широких исторических обобщений существенно использование понятия зон абсолютной и относительной изоляции, разработанных на природно-географической основе. Совершенно ясно, что могут быть и зоны частичной и абсолютной культурной изоляции, ярким примером которой является средневековая Япония. Имеются свидетельства частичной языковой изоляции или стремления к ней, что, как и природная изоляция австралийского материка, отнюдь не способствует развитию и прогрессу. Для широкого анализа особенностей исторического процесса важно и такое культурологическое понятие как образ жизни, например, городской или степной. Так, начиная с массового распространения скотоводства в степной Евразии, можно говорить о формировании особого степного образа жизни, которому местные этнические особенности могли придавать определенный колорит, не меняя базовых формопроявлений. Следует иметь в виду, что степной образ жизни, особенно с распространением кочевого скотоводства, мог стимулировать развитие пассионарности, которая становилась все более востребованной и необходимой даже для повседневного бытия. Пассионарность, свойственная кочевым обществам, сыграла немалую роль в политической истории древней и средневековой эпохи, например, при развитии Парфии и Кушанской державы как империй мирового ранга, наряду с Римом и ханьским Китаем.

Для результативных исторических разработок немалое значение имеет феномен **культурного наследия**, которому в последние годы историки и политики стали уделять все большее внимание<sup>[10]</sup>. В широкое понятие культурного наследия входят многие явления от материальной культуры до художественного творчества, песенного лада и поведенческих ориентиров. В ряде случаев в культурное наследие входят и религиозные системы, давно и прочно включенные в жизнь народа, ставшие составной частью общественного сознания и стереотипов поведения. Вместе с тем имен но конкретные формы культурного наследия того или иного народа характеризуют и особые специфические черты религиозных установлений, особенно на обрядовом и поведенческом уровне. Тем более что так называемые мировые религии, да и другие религиозные системы, инкорпорировали

и приспособили к своему идеологическому блоку многие народные обычаи и праздники. Например, довольно широко распространена такая форма как народная модель ислама. В Средней Азии традиционным был культ коня, о чем свидетельствуют такие находки как священные кормушки или отпечатки следов копыт на поверхности каменных плит. С распространением ислама конь был объявлен конем халифа Али и в таком понимании пользуется почитанием до наших дней. В Туркменистане и Киргизии местные традиции блокировали широкое распространение арабских собственных имен, отдавая безусловное предпочтение собственным именам тюркоязычной лингвистической группы с достаточно прозрачной бытовой этимологией. Даже почти повсеместное имя Абдаллы заменено на Худайкули, также означающего «раб бога», но в тюркоязычном переложении.

В целом культурное наследие является фактором стабильности и на примере традиции степного или городского образа жизни не смогло в основном прервать даже Чингисхановское нашествие с его стратегиями устрашения и тотального террора, введенными в военную доктрину.

Культурное наследие наряду с языком и антропологическим типом играет основную роль при изучении истории отдельных народов, их традиций и преемственности. Убогий понятийный примитивизм, свойственный подходу формационного эволюционизма, породил своего рода лингвистический монополизм в изучении этногенеза. Вместе с тем язык часто менялся в среде одного и того же населения в зависимости от политической ситуации, что частично проявляется и в наши дни. Достаточно вспомнить политическую историю Месопотамии, где сменилось немало языков при сохранении основным населением традиций культурного наследия, выработанных городским образом жизни. Характерным образцом соответствующих процессов является Египет, по праву гордящийся первоклассным культурным наследием, которое не девальвировали лингвистические перемены, вплоть до господствующего в наши дни арабского языка. Стремление к примату лингвистического монополизма приводит к малоперспективным поискам, скажем, казахского языка в среде населения андроновской культурной общности эпохи бронзы, по праву образующей один из основных пластов культурного наследия казахского народа.

Смена языка далеко не всегда или, точнее сказать, край не редко вела к этническим переменам. В этом отношении достаточно характерна история Центральной Азии. Там в IX веке произошла не только смена восточно-иранского согдийского языка на западно-иранский, именуемый отечественными специалистами таджико-персидским, но изменилось и самоназвание народа, ставшего именовать себя не согдийцами, а таджиками. Между тем антропологически это прежнее население, также как и основные показатели культурного наследия, включая знаменитый эпос, изложенный вместо согдийского или бактрийского на таджико-персидском языке в бессмертной поэме «Шахнаме». Интересный процесс смены самоназвания населения можно наблюдать и в кочевом мире. Например, монголы были инициаторами и первопроходцами грандиозных исторических перемен, Однако имя «монголы» сменилось на «татары». Последний термин прочно установился в исторической традиции, начиная с европейского средневековья. Следует указать на процесс встречной ассимиляции, когда при становлении политического господства пришельцы ассимилировали местное население лингвистически, но сами воспринимали высокоорганизованную культуру покоренного населения, как это имело место во время тюрко-согдийского синтеза в Семиречье и Синьцзяне.

Изучение исторических судеб культурного наследия разных народов представляет собой весьма перспективное творческое направление современной науки. Здесь можно наметить два цикла подобных разработок. Прежде всего, это понятие пластов культурного наследия как суммы устойчивых проявлений, взятых во временной характеристике. Так, например, для Туркменистана можно говорить о трех крупных пластах культурного наследия. Это пласт раннеземледельческой эпохи и урбанистических цивилизаций древневосточного типа, парфянский и сельджукский. Помимо преемственности в сфере культурного наследия, здесь для всех трех пластов налицо яркая антропологическая преемственность. Для Восточной Европы возможно следует говорить о пласте трипольского наследия с его ярко выраженной устойчивой спецификой оседло-земледельческого образа жизни, к традициям которого тяготеют и современные селяне.

Другой цикл может быть связан с понятием «блоков культурного наследия» как культурных комплексов, сходных по основным параметрам, хотя и различающихся при детализированном рассмотрении. Таков бесспорный блок степного культурного наследия. Не будет удивительно, если соответствующие разработки покажут, что существует восточнославянский блок культурного наследия как генетическая предтеча украинского, русского и белорусского культурного наследия.

Вполне вероятно, что в определенной мере можно говорить и о саманидском блоке культурного наследия, влившегося на генетической основе в культурное наследие ряда среднеазиатских народов, в первую очередь, таджиков, но не только их одних. Фактор культурного наследия многообразен и имеет многочисленные формопроявления. Например, в геополитических приоритетах – стремление к исламскому единению лишь в малой степени связано с географическими предпосылками.

Все это лишний раз свидетельствует, что культура и ее проявления имеют немаловажное значение для познания исторических процессов. Это, также как и многое другое, один из путей, уводящих науку от упрощенного подхода формационного эволюционизма.

# **Часть 1**

## **Теория и методология изучения культурогенеза культурного наследия**

**Бондарев А.В.**

**Неизвестная страница истории отечественных культурогенетических исследований: секция генетики культуры ГАИМК (1926-1929 гг.)**

Движение знания в процессах научного роста (ноогенеза) происходит неравномерно. В них время от времени возникают периоды «взрывов творчества». 10-е – 20-е гг. XX в. были ознаменованы мощным всплеском российской науки практически во всех областях знания: философия, лингвистика, этнография, социология, психология, генетика... Этот сравнительно короткий отрезок исторического пути отечественной науки по концентрации интеллектуальной энергии ее творцов и богатству новаторских идей был во многом беспрецедентным. Однако последовавшая трагедия советизации, а точнее сталинизации, постигшая нашу страну, оборвала это бурное развитие российской науки. Прежде всего, это коснулось гуманитарных наук, которые испытывали особый гнет сталинской догматизации. Многие выдающиеся ученые подвергались в это время гонениям и травле, затем был подключен и маховик репрессий. Все это обусловило прорыв многих фундаментальных направлений исследований и связанных с ними научных традиций. К счастью, архивные документы еще хранят историю этих почти забытых страниц. Одной из них – разработкам секции по генетике культуры ГАИМК – посвящена эта статья, которая целиком основывается на ранее не публиковавшихся документах из рукописного отдела Научного архива Института истории материальной культуры РАН.

В возникновении российской культурогенетики большую роль сыграла организационная деятельность акад. Н.Я. Марра. Так, в 1919 г. в Петрограде была учреждена Российская академия истории материальной культуры (РАИМК)<sup>[11]</sup>, ставшая одним из первых в мире центров разработки культурно-генетических проблем. В марте 1926 г. по личной инициативе Марра в Академии была создана секция генетики культуры. И хотя это первое специализированное учреждение просуществовало всего четыре с небольшим года, – с 1926 по 1929

гг., – за это время его сотрудникам удалось сделать необычайно много, а главное – было задано само направление дальнейших поисков на десятилетия вперед.

Свое существование в виде самостоятельного учреждения секция генетики культуры получила согласно постановлению Совета Академии с марта 1926 г., когда был реорганизован разряд первобытной культуры. Секция генетики культуры не случайно была создана на основе реорганизованного разряда первобытной культуры. Дело в том, что уже при создании ему была поручена комплексная разработка именно генетических проблем развития культуры, которые явно выходили за пределы рамок только первобытной культуры. В отличие от иных родственных и смежных разрядов I отделения Академии, разряд первобытной культуры изначально имел своей особой задачей освещение «не одной какой-либо стороны или области культуры, но синтетическое изучение элементов ее – как они кристаллизуются в процессе сложения и исторического свертывания этнических групп»<sup>[12]</sup>. Для широкого всестороннего освещения этих явлений разряд подключил к своей работе специалистов в области языка, материальной культуры, общественного быта, права, художественного творчества, антропологии и проч. Причем, подразделению вменялось в обязанность исследовать в равной мере «как ранние формы этих явлений, так и современные переживания прошлого»<sup>[13]</sup>. Но эта установка уже выходила за пределы наименования Разряда. Поэтому необходимо было новое название, которое более точно отражало бы направленность исследований. Вместе с тем, для осуществления обозначившейся задачи ощущалась необходимость в некотором подразделении Академии, которое давало бы возможность представителям различных областей этнологического знания обмениваться результатами своих специальных изысканий, наблюдениями и выводами, сделанными на своем материале. Примечательно, что в «Отчете о работах секции генетики и культуры за 1925-1927 гг.» П.П. Ефименко слово в слово повторяет эти же характеристики особенностей деятельности подразделения, правда, говоря уже не о разряде первобытной культуры, а применительно к секции генетики культуры<sup>[14]</sup>. Следуя направляющей мысли Марра, П.П. Ефименко в составленной им записке «Общие задачи разряда» полагал, что «лишь параллельным исследованием, и выявлением как

путей, так и результатов этой работы может быть найден общий путь к познанию причинных законов, управляющих многообразными проявлениями материальной культуры».

В деятельности Секции для изучения фундаментальных проблем генетики культуры объединились крупнейшие отечественные ученые различных специальностей: акад. Н.Я. Марр (председатель), акад. С.Ф. Ольденбург, акад. В.В. Бартольд, акад. С.А. Жебелев, чл.-корр. Б.В. Фармаковский, чл.-корр. Д.К. Зеленин, чл.-корр. Д.В. Айналов, чл.-корр. А.Е. Пресняков, чл.-корр. А.А. Спицын, А.А. Миллер (заместитель председателя), Н.Н. Павлов-Сильванский (секретарь), И.И. Мещанинов, С.И. Руденко, П.П. Ефименко, М.В. Серебряков, И.А. Орбели, Д.А. Золотарев, Ф.В. Кипарисов, Б.Л. Богаевский, Ф.И. Шмит, А.В. Бородин, К.К. Романов, Г.И. Котов, Н.Б. Бакланов, Г.И. Боровко (Боровка), Н.Н. Андреев, Н.М. Маторин, С.И. Ковалев, М.Г. Худяков, Н.И. Гаген-Торн, И.И. Яковкин, от аспирантов – Л.А. Динцес, М.И. Артамонов, А.А. Иессен и др. В работах секции принимали участие специалисты, не принадлежащие к составу Академии: сотрудники Музея Антропологии и Этнографии Академии Наук СССР В.Г. Богораз-Тан, Б.Н. Вишневский и Л.Я. Штеренберг; глава московской палеоэтнологической школы Б.С. Жуков, ученица Марра филолог-антиковед О.М. Фрейденберг, работники и аспиранты из Яфетического Института АН СССР, сотрудники различных музеев и т.д.

Научная работа секции в 1926-1928 гг. велась в двух ключевых направлениях: в области проработки теоретических вопросов изыскания закономерности зарождения, превращения и распространения культурных форм; и в области осуществления конкретных исследовательских задач, имеющих ближайшее отношение к генетике культуры. 1929 г. – это кульминационная веха в деятельности секции генетики культуры. Теперь в центр внимания ставилось изучение и разработка вопросов генетики культуры с точки зрения их статики и динамики: выявление культурных центров – очагов культуры, определение культурных районов, выяснение путей и факторов процесса распространения культурных элементов и культурных комплексов (динамика культуры) и изучение происхождения культурных элементов, возникающих в одних случаях путем конвергентности, в других – путем диффузии.

Еще большее значение стало придаваться междисциплинарному характеру культурно-генетических исследований. Становилось все более очевидным, что работа Секции, охватывающая обширный комплекс наук, требовала для своего успешного осуществления не только индивидуальных сил отдельных представителей разных отраслей знания, но главным образом широкого кооперированного сотрудничества многих научных учреждений, занятых разработкой тех или других научных дисциплин важных для изучения проблем генетики культуры. Поэтому Н.Н. Павлов-Сильванский, составляя в сентябре 1928 г. «Перспективный план работы на 1929-1933 гг.», имел все основания прийти к выводу: «в секции генетики культуры в том виде, в какой единственно представляется возможным достижение намечаемых ею огромных по своему масштабу научных задач, должны объединиться археологи, диалектологи, этнографы, антропологи, искусствоведы и историки».

Сотрудниками секции весьма интенсивно велись экспедиционные исследования. Начать практическую работу по изучению генетики культуры народов Среднего Поволжья было решено с генезиса культуры чуваш, а затем планировалось переключить исследования в сторону татар, марийцев, вотяков, мордвы, мещеры и далее вплоть до финского населения Ленинградской области. При рассмотрении экспедиционных работ, развернутых секцией генетики культуры, особое внимание на себя обращает их принципиальная установка на комплексность и междисциплинарность (исследования проводились в историческом, диалектологическом, антропологическом, искусствоведческом, археологическом и этнографическом отношениях). В результате этой масштабной экспедиционной деятельности удалось собрать значительные материалы по культурно-генетическому развитию народов Среднего Поволжья.

И здесь в самый разгар напряженной творческой работы секции генетики культуры вмешались политические процессы, начинавшие лихорадить страну. 1929 год вошел в российскую историю как год «великого перелома», означавшего начало тотальной коллективизации крестьянства и советизации отечественной науки. Пытаясь сохранить секцию генетики культуры и учитывая складывающуюся конъюнктуру, Марр настойчиво приглашал наиболее адекватных марксистов с докладами на ее заседания. Этим он, видимо, стремился

продемонстрировать, что в секции ведется интенсивная работа по освоению марксистского метода применительно к изучению вопросов генетики культуры. Однако это не помогло, и на пике интенсивной и широкомасштабной научной деятельности секция генетики культуры была упразднена. Распоряжение № 37 от 13 ноября 1929 г. нового заместителя председателя, большевистского выдвиженца, Ф.В. Кипарисова среди прочего предписывало: в связи с введением новой структуры освободить Н.Я. Марра от заведования секцией генетики культуры. Тем не менее, работа секции генетики культуры по инерции еще какое-то время продолжалась (так, вопреки этому распоряжению своего заместителя по Академии, Марр лично провел 29 ноября 1929 г. заседание секции).

Следует иметь в виду, что из-за внезапного расформирования многие исследования сотрудников Секции были только намечены или даже начаты, но не были доведены до своего логического завершения. В числе недостатков работы Секции можно упомянуть недостаточно четкое понимание содержательных границ и специфики генетики культуры; отсутствие внятной дефиниции для самого термина «генетика культуры»; неразработанность методов исследования истории культуры в генетическом разрезе (в этом направлении были предприняты лишь первые шаги, правда, весьма успешные – Марр, Зеленин, Мещанинов, Фрейденберг, Пропп и др.); прямолинейность в понимании взаимообусловленности культурно-генетических, социально-генетических, глоттогонических и этногонических процессов. Кроме того, нельзя закрывать глаза также и на случайный список представляемых на заседаниях докладов – многие заявленные темы лишь с большой натяжкой имеют отношение к изучению генетических механизмов культуры. Наконец, недостаточно скоординированы были между собой предпринимавшиеся теоретические (фундаментальные) и практические (полевые экспедиции) исследования по вопросам генетики культуры. Справедливости ради надо сказать, что большинство из отмеченных недостатков было очевидно и для самих сотрудников секции. Можно только предполагать на какой уровень вышла бы отечественная культурогенетика уже в начале 1930-х гг., если бы этим «Перспективным планам» суждено было сбыться.

Вместе с тем, даже то, что удалось сделать сотрудникам секции генетики культуры за эти четыре года, весьма впечатляет. Прежде всего, сам факт, что впервые в истории науки исследования в области генетики культуры были институализированы – была выделена особая межотраслевая ячейка в рамках ГАИМК для объединения и координации усилий ведущих специалистов из разных дисциплин в целях разработки культурно-генетических вопросов. Затем представляется значимой принципиальная установка на комплексность и междисциплинарность (в тогдашней терминологии «синтетичность»). Важным достижением было, несомненно, также обращение не только к изучению функционирования генетических механизмов культуры в прошлом, но и к их действию вплоть до современности. Большое значение придавалось интенсивной и широкомасштабной экспедиционной деятельности по практическому изучению культурно-генетических процессов; при этом надо учитывать, что полевые исследования проходили в условиях острой нехватки финансирования и царившей повсюду разрухи. В целом можно констатировать, что в разработках секции генетики культуры уже вполне отчетливо проглядывают предпосылки для развития теоретической и прикладной культурогенетики.

**Домрачев Д.**

## **Изучение письменной культуры: к постановке проблемы**

Роман с загадками, роман письменности – это некая метаморфоза: письменность родилась шесть тысяч лет назад, чтобы записывать подсчеты и составлять реестры, и стала способом думать, воспринимать, создавать, существовать. Теперь она, по выражению Ролана Барта, стала потребностью свободно изъясняться на языке.

### **Жорж Жан. История письменности и книгопечатания.**

Письменность, как и культура, уже давно является объектом изучения для многих наук. Если понимать под письменностью всего лишь совокупность графических знаков, передающих речевое сообщение, то окажется, несмотря на очевидное упрощение, что изучить даже этот материал нелегко. Существуют тексты, которые нуждаются в дешифровке, многие требуют дополнительной интерпретации, и, наконец, есть те, которые просто еще не найдены. Список литературы, посвященной изучению письменности, довольно обширен<sup>[15]</sup>. Каждый из этих классических авторов по-своему понимает письменность. Но здесь важно другое: традиционные исследования письма, как правило, не выходят за рамки чисто языковой интерпретации текстов.

Основная цель этой статьи – переместить письмо из довольно абстрактной лингвистической реальности в реальность социокультурную, и наметить теоретические основания к исследованию такого феномена, как *письменная культура*. Письменная культура – это составное понятие, как, например, «культура японского сада», или «культура игры в шахматы», или «культура чаепития», или «культура повседневности» и т.д. Этот термин имеет аналогии в других языках. Так, например, в английском имеются два слова, подходящие по содержанию к понятию «письменная культура», – *literfacy* и *written culture*. Во французском есть слово *culture ecrite*, а в норвежском – *skriftkultur*. Для изучения феномена, обозначаемого этими понятиями, в этих странах существуют свои дисциплины. Например, *literacy studies* (англо-американская традиция), или

skriftkulturforskning (Норвегия). В отечественной науке соответствующей дисциплины пока нет. В задачу статьи входит обоснование оправданных теоретических подходов к анализу самого феномена письменной культуры.

Прибавление к какому-либо слову понятия «культура» мгновенно трансформирует его исходный смысл. Наверное, все хорошо чувствуют разницу между понятиями «письмо» и «культура письма». Но чувствуют это скорее интуитивно. В действительности же не так просто по всем правилам научного дискурса ответить на вопрос, в чем разница? Тем не менее, здесь заметна одна ассоциативная связь. Когда говорят «письмо», то скорее имеют в виду либо понятие (например, письменность, алфавит и т. п.), либо процесс (к примеру, написание, записывание и т.п.), но в довольно абстрактном виде. А при употреблении термина «культура письма», сразу же напрашивается, помимо прочего, ассоциация с некой совокупностью практик, которые являются чем-то особенным или даже уникальным. Или – особо *значимым*. Вот эти практики, социально и культурно обусловленные, а также их семиотические правила, по всей видимости, и делают письмо «'культурой письма'». Можно обозначить этот подход как прагматический.

Изучением письменной культуры могут заниматься разные науки: филология, семиотика, культурная и социальная антропология, история, библиография, социология и т. д. Этот список можно продолжить и дальше. На первый взгляд кажется очевидным, что филология должна занимать в нем одно из первых мест. Но это не совсем так, ведь в данном случае не так важен текст сам по себе (в качестве источника информации), как те практики, в которые он вовлечен, например, создание, восприятие, распространение, чтение, печатание и т. д. Иными словами, филология изучает лишь определенную часть письменной культуры, но не ее целиком.

Исследования письменной культуры невозможны и без социальной и культурной антропологии. В них все начиналось с изучения грамотности (literacy), или в еще более узком смысле – «алфавитизации» (alphabetization) человека, т.е. усвоения алфавита, и этот аспект силен и поныне<sup>[16]</sup>. В связи с этим, в указанных дисциплинах получила развитие соответствующая классификация обществ на письменные (literate) и бесписьменные (non-literate)<sup>[17]</sup>.

Довольно интересным направлением является история книгопечатания, изучение которого зародилось на стыке целого ряда дисциплин<sup>[18]</sup>. Но все это показывает лишь то, как возможно изучение письменной культуры с разных сторон, но не пример ее целостного исследования. При этом внимание ученых чаще привлечено к письму и текстам, чем к связанным с ними культурным практикам.

Пожалуй, наиболее близок к изучению собственно письменной культуры в контексте теории практик один из виднейших представителей современной французской исторической науки, руководитель исследований в Высшей школе социальных наук в Париже, Р. Шартье<sup>[19]</sup>. Он анализирует письменную культуру как совокупность текстов в определенных социокультурных условиях, и практик, в которые вовлечены эти тексты (различные способы чтения, распространения, хранения и т.д.).

Важно отметить, что основной упор в данной статье делается не на недостаточной полноте вышеуказанных подходов, а на самой исследовательской позиции, или точке зрения, из которой смотрит на свой объект исследователь письменной культуры. Основной тезис состоит в том, что исследовательская позиция должна основываться, прежде всего, на «семиотической теории практик», культурной антропологии, исследованиях грамотности (literacy studies) и социолингвистике. Главной задачей любого исследователя письменной культуры, таким образом, является прагматическое изучение письма в контексте определенной культуры; своего рода «практическая история письменности».

Свое эссе 1960 года «Писатели и пишущие» Р. Барт начинает так: «Кто говорит? Кто пишет? У нас пока что нет социологии слова. Нам лишь известно, что слово есть форма власти и что особая группа людей (нечто среднее между корпорацией и классом) определяется как раз тем, что более или менее безраздельно владеет языком нации»<sup>[20]</sup>. Поддерживая мысль Р. Барта о необходимости социологии слова, заметим, что, вместе с тем, необходима и некая «культурология слова». Написанное слово в контексте общества и культуры как мира смыслов. Вот на этой, пока еще мнимой, «социальной культурологии написанного слова» следует остановиться подробнее. Какие для нее есть основания?

Мысль о том, что письменность является одной из важнейших характеристик цивилизации, возможно даже более значимой, чем армия, монументальные сооружения, денежная система, государство и т. д., давно уже тревожила научное сообщество. Письменность не могла быть только инструментом, который рассматривался бы изолированно от того, к каким поистине великим переменам он привел цивилизацию, а также от того, кто и как его использовал. Письменность обладает огромным культуротворческим потенциалом. Такое понимание письма произошло благодаря уникальному опыту изучения экзотических культур в XIX-XX вв., письменностью в строгом смысле не обладавших.

Ю.М. Лотман в своей статье «Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культуры?»<sup>[21]</sup>, связывает письменность с особым типом рациональности, который приводит к возникновению письменной культуры (и прежде всего, алфавитной системы письма), ориентированной на письменную форму памяти, на причинно-следственные связи, на умножение числа текстов и т. п. В противоположность этому, существует бесписьменная культура, где сакральные сооружения и ритуалы с ними связанные, образуют принципиально иной тип культуры. При этом определяющим для обоих типов, по мнению Ю.М. Лотмана, будет именно механизм культурной памяти. Можно предположить, что без основополагающего принципа московско-тартуской семиотической школы (применение к исследованиям культуры методов изучения естественного языка) невозможно было бы в принципе говорить об изучении письменной культуры. Семиотика дает здесь очень важный инструментарий.

Философско-семиотические исследования письма были популярными и на Западе. Р. Барт, Ж. Деррида, Ю. Кристева, У Эко, М. Фуко – вот лишь малая часть имен исследователей, работавших в этом русле. Сильно упрощая и опуская все подробности сравнения различных определений письменности, можно резюмировать многолетний опыт этих исследований, следующим положением: письмо – (1) графично, и (2) передает мысль или идею, т. е. является *знаком*. Первое относит феномен письма к сфере визуальной коммуникации, а второе – к сфере семиотики. В общем смысле письменность есть способ языкового выражения системы понятий и идей (причем, не всегда только речи) при помощи визуальных кодов.

Получается, что изучением письма должна заниматься семиотика визуальной коммуникации.

Этот подход довольно продуктивен, если учесть два «но». Во-первых, такое понимание письма довольно абстрактно (т. е. прагматическая сторона вопроса не всегда рассматривается), а, во-вторых, не всегда учитывает и обратный процесс – влияние культуры на способ коммуникации. А между тем, есть конкретные данные о том, что письмо используется по-разному в разных культурах и обществах, более того – в разных коммуникативных ситуациях оно может быть различным. И именно внешние по отношению к письму факторы формируют его культурный тип. То есть существуют определенные практики письма, зависящие от той или иной культуры. Эти данные были получены в основном социолингвистикой, культурной антропологией, социологией, исследованиями грамотности в рамках *literacy studies* и рядом других дисциплин, благодаря сбору и анализу конкретного материала из разных культур.

Например, социолингвистические исследования тендерного аспекта двух письменных вариантов норвежского языка (букмол и нюношк) показывают, что женщины-писатели выбирают традиционные консервативные варианты лексики букмола гораздо чаще, чем это делают мужчины-писатели, предпочитающие скорее более разговорные варианты слов, близкие к диалектам. И даже тогда, когда женщины пишут на нюношк, эти тенденции полностью сохраняются<sup>[22]</sup>.

Приведем еще один пример, но уже из другой культуры. Этот пример касается использования функции отображения номера на т.н. «пейджерах второго поколения» (NP-type – цифровые пейджеры) в американской и японской культурах. Эта функция всего лишь сообщала номер, по которому следовало перезвонить. В сфере бизнеса эта функция использовалась именно так. Но молодые японцы показали неординарную изобретательность, используя такие пейджеры. Они научились общаться с друзьями, у которых был этот пейджер, набором номеров на кнопочных телефонах. К примеру, если кто-то получал сообщение «39», это означало «Спасибо!». Если приходило сообщение «88951», значит некто ожидал чьего-либо прихода. Как это работало?

В японском языке цифра 3 читается как «san», а 9 как «kyu». Английский звук «th» не существует в японском, так что когда японец

произносит звук «th» в английских словах, он часто говорит «s» или «z». Таким образом, «39» могло быть прочитано как «san-kuu», что вполне ассоциировалось с английским выражением «Thank you!». Подобная система применима и для «88951», что значит «ha-ya-ku-ko-i» (ha-ya-ku «рано, скоро, быстро» и ko-i «приходить»). Так получаем – «Прийти быстро». Ряд английских слов и выражений также можно записать цифрами (например, 911 («Неотложная помощь»), 14 («Привет!»)). Но в целом, этот вид коммуникации был не так сильно развит в США, как в Японии<sup>[23]</sup>. Такой способ ребусного письма со звуковым ключом схож со ставшем уже хрестоматийным примером письма ароко племени иебу (Западная Африка).

Здесь важно то, что в обоих случаях речь идет об алфавитной системе письма на основе латиницы. Первый пример показывает, как может различаться использование письма по тендерному признаку, а второй – как разные культуры могут использовать одни и те же письменные знаки по-разному. При одинаковом наборе графем имеются разные культурные практики, в которые они вовлекаются. И это лишь небольшие примеры влияния культуры на письмо.

Совмещая оба подхода – семиотический и прагматический, – получаем определение письменной культуры как совокупности письменных текстов и тех практик, которые связаны с их созданием, функционированием, восприятием, сохранением, приумножением и т.д. То есть письменная культура есть и текст (как источник информации), и те практики, в которые он вовлечен, в определенной культуре. Такими практиками могут являться самые разнообразные способы взаимодействия человека с текстом, например, написание текста, чтение текста, печать и переиздание текста, перевод текста, ритуальное использование текста, даже уничтожение текста. При этом, существуют тексты, которые вовлекаются в весьма ограниченное число практик, как, например, объявления о работе. А есть и такие, чей «потенциал практического использования» почти неограничен, например, религиозный текст.

Подводя итоги всему вышесказанному, можно заключить, что письменная культура отличается от письменности тем, что образует не статичный редуцированный объект под названием «текст», а некое поле, где, помимо текстов, действуют самые разнообразные практики их создания, обращения с ними и т. д. Именно интерпретация системы

этих культурных практик и представляет наибольший интерес. Письмо, таким образом, становится «культурным действием». Уже упоминавшийся ранее Р. Шартье занимается, к примеру, исследованиями практик чтения. Он пишет о том, что разные времена и разные тексты диктуют человеку разные способы прочтения этих текстов (речь идет о *коде*). Задачей будущих исследований, по его мнению, будет изучение феномена электронной книги, которая, как и любой текст, влияет на сознание своих современников. Какие правила чтения задает электронный текст по сравнению с книгой? Как взаимодействуют в нем различные знаковые системы? Это лишь малая часть тех вопросов, которые возникают при беглом взгляде на одно только означающее...

## **Кириленко А.А. (Санкт-Петербург)**

### **Книга как феномен культуры**

В настоящий момент среди специалистов, занимающихся проблемами книговедения, не существует единого мнения по поводу определения понятия «книга» и методов ее исследования, что вполне закономерно, так как связано с принадлежностью книги как явления культуры одновременно к материальной, духовной, художественной предметности<sup>[24]</sup>, многообразием ее типов, видов, способов функционирования в культуре, сложностью и исторической изменчивостью внутренней структуры.

Можно выделить три группы определений понятия «книга»:

- Книга понимается как предмет материальной культуры<sup>[25]</sup>.
- Книга рассматривается с точки зрения содержания заключенного в ней произведения, понимается в контексте духовной деятельности человека<sup>[26]</sup>.
- Книга изучается как знаковая система: изобразительный и словесный текст в их сложном взаимодействии на материально-конструктивной основе, организованной в соответствии с потребностями восприятия читателя<sup>[27]</sup>.

В рамках культурологического подхода наиболее продуктивными могут быть признаны концепции книги, отнесенные к третьей группе. Книга в них в целом рассматривается как сложное структурное образование, возникающее как результат системного взаимодействия разнородных элементов материальной, духовной, художественной предметности. Проблема здесь видится в том, что в одних концепциях переоценивается роль одного элемента и недооценивается роль остальных (Ляхов), в других же дается общее понимание книги без конкретизации элементов (Зберский); книга не рассматривается как феномен культуры, существующий в тесной связи со своим контекстом. Помимо этого, многообразие средств передачи информации, существующее на данный момент, делает актуальным выяснение соотношения понятия «книга» с близкими по содержанию понятиями «аудиокнига», «электронная книга», «книга-трансформер», «книжка-игрушка».

Данная статья видится как попытка осмысления книги как феномена культуры на основе интеграции отдельных книговедческих концепций. Цель статьи – формирование уточненного определения понятия «книга», выработка предполагаемой процедуры ее исследования, а также соотнесение понятия «книга» с перечисленными выше понятиями.

Целесообразным представляется обращение к некоторым положениям семиотической концепции культуры Ю.М. Лотмана. Культура, по Лотману, есть коллективный интеллект – целое, обладающее «особым аппаратом коллективной памяти и механизмами выработки принципиально новых сообщений на принципиально новых языках»; в качестве порождающего механизма культуры выступает «биполярная структура, на одном полюсе которой помещен генератор недискретных текстов, а на другом полюсе – дискретных»<sup>[28]</sup>. Ю.М. Лотман оперирует понятием «текст культуры», определяя его как «наиболее абстрактную модель действительности с позиций данной культуры» и, следовательно, как картину мира данной культуры. Текст культуры оказывается схемой-инвариантом по отношению ко всем конкретным текстам данной культуры; каждый конкретный факт культуры воспроизводит картину мира, доминантную для соответствующего культурного пространства. Книга в таком случае может быть рассмотрена как сложное структурное соединение дискретных и недискретных текстов, воспроизводящее в каждом отдельном элементе и в целом основной текст культуры, т. е. картину мира, соответствующую культурному контексту возникновения конкретной книги.

Структура и устройство книги особенно подробно исследуются в работах В.Н. Ляхова и Т. Зберского, на них будет сосредоточено дальнейшее внимание.

В.Н. Ляхов полагает, что основной элемент книги – текстовое сообщение – существует благодаря ряду вспомогательных «служб»:

- Служба смысловой организации текстового сообщения: зрительно-смысловая структуризация (апроши, интерлиньяжи, абзацный отступ, неполные концевые строки и т.д.); смысловая рубрикация, смысловая акцентировка отдельных моментов в тексте.
- Служба материально-конструктивной организации книги: аппарат пространственной развертки текстового сообщения (членение

сообщения на равные части – строки, полосы; поля, страницы) и книжная конструкция.

- Служба зрительной ориентации книги: аппарат внутренней ориентировки (колонцифра, колонтитул, рубрика, оглавление) и аппарат внешней ориентировки (переплет, суперобложка).

- Служба наглядной информации (иллюстрации)<sup>[29]</sup>.

Представляется, что предложенное В.Н. Ляховым понятие «текстовое сообщение» является не вполне ясным по содержанию и требует уточнения. В содержании понятия «текстовое сообщение» необходимо различать вербальный текст, шрифтовое оформление этого текста, его графический образ. Из всех названных элементов текстового сообщения именно вербальный текст в наибольшей степени соответствует роли основного элемента книги, так как именно он заключает в себе основную информацию, предназначенную для читательского восприятия; шрифт и графический образ текста имеют вспомогательное значение, поскольку служат организации визуального восприятия текста. Думается, что иллюстрация книги (вспомогательная служба наглядной информации по В.Н. Ляхову) может наравне с вербальным текстом претендовать на роль основного элемента книги, так как отсылает нас к ситуации реальной действительности, в которой задействуется один важнейших для человека способов получения информации об окружающем мире – визуальный. Вербальный текст в книге рассчитан на визуальное восприятие (шрифтовое оформление, графический образ), однако изначально он отсылает к ситуации вербального оформления передаваемой информации. В контексте семиотического подхода к книге иллюстрация выступает как визуальный текст, составляющий наравне с вербальным текстом центральный элемент знаковой системы книги, предназначенный для читательского восприятия. Прочие элементы могут быть включены в категорию визуальных текстов вспомогательного значения.

Т. Зберский конструирует системную модель книги, применяя семиотический подход. Элементы этой модели – книга-сообщение, издатель, автор сообщения, получатель информации (читатель), предмет информации.

Необходимо обратить внимание на то, что понятие «информация» фигурирует у названных авторов в значении, принятом в теории

информации, с традиционным делением информации на текстовую, графическую, звуковую.

Приведем здесь для примера определение информации, предлагаемое А.В. Могилевым, Н.И. Паком, Е.К. Хеннером: «имманентный атрибут материи, необходимый момент ее самодвижения и саморазвития». Как одно из важнейших качеств информации этими авторами утверждается ее передаваемость. Посредством букв и цифр, передается текстовая информация, посредством схем и изображений – графическая, посредством звуков – звуковая. В рамках данной статьи текст понимается как сообщение, построенное на основе кодов одного из языков культуры. На основании такого понимания текста любая информация, передаваемая посредством разных элементов книги, попадает в категорию «текстовая информация»; критерием дифференцирования текстовой информации будет соответствие кодов, на основе которых строятся тексты, тем или иным языкам культуры. С учетом замечаний, сделанных выше по поводу вербального текста и иллюстрации, можно представить книгу как средство передачи вербальной и визуальной информации основного и вспомогательного порядка.

Т. Зберский вводит и разрабатывает главным образом понятия «авторское сообщение» и «издательское сообщение», соответствующие двум важнейшим позициям его системной модели – автору и издателю. Авторское и издательское сообщения, в сущности, составляют два разных уровня книги, на каждом из которых имеется свой набор необходимых элементов книги. Следовательно, требуется установить соответствие между конкретными элементами книги и уровнями ее структурной организации. При этом с некоторыми изменениями будет задействован перечень структурных элементов книги, предложенный в концепции В.Н. Ляхова. Ниже приводится предполагаемое соответствие уровней и структурных элементов книги.

Авторское сообщение: вербальный текст и иллюстрация.

Издательское сообщение: шрифтовое оформление и графический образ вербального текста, пространственное расположение иллюстраций; службы смысловой организации текста, зрительной ориентации и материально-конструктивной организации книги.

Составляющие авторского сообщения – вербальный текст и иллюстрация – имеют автономный статус в структуре книги, так как

вербальная и визуальная информация на уровне авторского сообщения может передаваться не только посредством книгоиздания, но и рядом других средств (страница в Интернете, презентация Power Point, документ Word, виртуальная экскурсия и прочие). Тем самым определяется необходимость более подробного рассмотрения издательского сообщения и выделения в его составе элементов, являющихся основой существования книги как специфического средства передачи информации. Исходя из сказанного выше о структуре книги, представляется возможным в контексте концепции Ю.М. Лотмана предположить наличие в книге двух уровней кодов, на каждом из которых возможно порождение дискретных и недискретных текстов одновременно. Первый уровень соответствует уровню авторского сообщения и включает в себе информацию основного значения, одним из средств передачи которой является книга. Коды первого уровня имеют самостоятельный статус и могут функционировать вне книги. Коды второго уровня соответствуют издательскому сообщению и имеют вспомогательное значение, так как на их основе выстраиваются специфические тексты, способствующие организации восприятия авторского сообщения. В отличие от кодов первого уровня, коды второго не могут существовать вне книги, при этом именно их наличие и соединение с кодами первого уровня является условием существования книги как специфического средства передачи информации.

Элементами издательского сообщения, нехарактерными для всех прочих средств передачи информации, являются книжная конструкция в службе материально-конструктивной организации книги и аппарат внешней ориентировки в службе зрительной ориентации книги. Напомним, что к аппарату внешней ориентировки В.Н. Ляхов относит обложку и переплет. Книжная конструкция может варьироваться в зависимости от целевого и функционального назначения книги (книга-кодекс, книга-трансформер, книжка-игрушка), однако общим показателем для всех вариантов будет плоская листовая форма элементов книжной конструкции; материал, из которого изготавливаются элементы, также зависит на современном этапе от конкретного назначения книги (бумага, ткань). Информационная нагрузка, которую несет книжная конструкция, может быть распределена по следующим позициям: материал изготовления

элементов конструкции; форма элементов в плоскостном измерении; форма элементов в объемном измерении; размер элементов; способы соединения элементов. Обложка и переплет могут быть по признаку пространственного размещения в книге также отнесены к элементам книжной конструкции. Материальная конструкция книги несет по обозначенным позициям информацию об авторском сообщении, которую читатель получает до восприятия авторского сообщения; эта информация ориентирует читателя на визуальное и тактильное восприятие. Информационную нагрузку подобного же характера, однако ориентированную только на визуальное восприятие, имеют вербальный текст и изображение на обложке и переплете книги. Специфика способа передачи информации в книге, следовательно, заключается в наличии в ее структуре особого компонента, передающего читателю вспомогательную информацию по поводу основного содержания книги; данная информация носит оценочный характер, предназначается для тактильного и визуального восприятия и способствует формированию отношения читателя к информации, заключенной в авторском сообщении, до его восприятия. В процессе ознакомления с содержанием книги отношение к нему, безусловно, меняется.

Помимо структуры книги, важно обратить внимание на ситуацию, в которой происходит процесс передачи информации посредством книги. Особенностью процесса является то, что инициируется он самим субъектом-получателем информации, протекает индивидуально в форме визуального и тактильного восприятия и становится возможным при условии портативности средства передачи информации и оформлении его в виде листовой конструкции. При формировании определения понятия «книга» необходимо учитывать следующие показатели: виды информации, передаваемой посредством книги; информационный компонент структуры книги, полагающий основание для ее специфики как средства передачи информации; условия, в которых происходит процесс передачи информации. Исходя из этого, считаем возможным предложить следующую формулировку: книга – средство сохранения и передачи визуальной и графически оформленной вербальной информации в виде портативной листовой конструкции, рассчитанной на последовательное и упорядоченное

зрительное и тактильное восприятие в условиях индивидуального применения.

На основании структурной организации книги может быть предложена следующая процедура ее исследования:

1. анализ отдельно взятого элемента авторского сообщения в его внутренних отношениях;
2. анализ связей между элементами авторского сообщения;
3. анализ отдельно взятого элемента издательского сообщения в его внутренних отношениях;
4. анализ связей между элементами издательского сообщения;
5. анализ отношений между элементами авторского сообщения и элементами издательского сообщения на разных уровнях.

Далее попытаемся прояснить соотношение понятия «книга» с родственными ему по содержанию понятиями. Равно как и традиционная книга-кодекс, книжка-трансформер и книжка – игрушка имеют в своей структуре элементы, несущие вспомогательную информацию по поводу основного информационного содержания книги. Такими элементами для них являются особым образом организованная книжная конструкция и ряд вербальных текстов и изображений, предъявляемых читателю на этапе первичного восприятия им книжной конструкции. Отличие книги-трансформера от традиционной книги состоит в способе соединения листовых элементов материальной конструкции книги и отсутствии перелета, в связи с этим вербальная и визуальная информация, закрепляемая обычно на переплете и на обложке книги, помещается теперь на первом и последнем листах, пространственно удаленных один от другого. Книжка-игрушка может отличаться от традиционной книги не только способом соединения элементов, но также материалом их изготовления (бумага, ткань, картон и др.), размером и формой в объемном и плоскостном измерениях. Материальная конструкция с закрепленными на ней вербальным текстом и изображениями является неотъемлемым элементом структуры книжки-трансформера и книжки-игрушки и несет в них специфическую информационную нагрузку, составляющую условие существования книги. Данный факт дает основание признать два рассмотренных средства передачи информации разновидностями книги. Несколько иная ситуация складывается относительно других средств передачи информации,

содержащих в своем названии слово «книга» – электронной книги, аудиокниги, видеокниги и других, где авторское сообщение существует виртуально и не связано непосредственно с материальной конструкцией книги. Вспомогательная информация по поводу основного содержания книги, фиксируемая в материальной конструкции, не имеет в данном случае обязательного характера, так как все перечисленные «книги» могут существовать вне материального носителя, в пространстве Интернета либо в памяти компьютера; не является, следовательно, обязательным качеством их портативность. Видео– и аудиокнига задействуют тип восприятия, не предусмотренный в книге-кодексе – аудиальный, при этом вместе с электронной книгой исключают возможность тактильного восприятия; аудиокнига не предполагает восприятия визуальной информации, являющейся одним из основных элементов книги-кодекса. Аудио-, видео– и электронная книга резко отличаются от книги-кодекса по структуре передаваемой информации и способу ее передачи, в связи с чем скорее всего не могут быть включены в содержание понятия «книга».

**Орлова М.В.**

## **К вопросу об источниках исследования культуры средневекового города (на примере Старой Ладogi)**

Изучение культуры средневековой Ладogi требует очертить круг источников с учетом возможности их проверки другими источниками.

Старая Ладoga – уникальный памятник истории, археологии, архитектуры и искусства. История изучения Ладogi насчитывает уже около двухсот лет. На территории Земляного городища был открыт культурный слой, датированный VIII в., содержащий органические материалы, что позволило установить точную дендродату древнейшей постройки – 753 год. В Старой Ладoge находится памятник оборонительного строительства – сложный комплекс фортификационных сооружений, включающий в себя каменную крепость и дерево-земляные укрепления. Крепость многократно перестраивалась<sup>[30]</sup>. Изучение комплекса фортификационных сооружений дает возможность выявить строительные традиции разных эпох, проследить влияние на фортификационное зодчество Северо-Запада общерусских и европейских тенденций. Средневековая Ладoga – крупный центр христианской культуры. На территории города сохраняются уникальные образцы архитектуры XII в. – церковь святого Георгия и собор Успения Пресвятой Богородицы, монастырские комплексы и отдельные церкви более позднего времени. Ладожские храмы сохраняют образцы средневекового изобразительного искусства – фресковую живопись и граффити<sup>[31]</sup>. Артефакты культуры, составляющие культурное наследие Старой Ладogi, могут быть рассмотрены как с точки зрения уникальности, так и типичных для средневековой культуры характеристик.

Хронологические рамки средневековой культуры Старой Ладogi предлагается определить 753-1500 годами. Нижняя граница периода определена датой древнейшей деревянной постройки, обнаруженной на территории первоначального поселения, верхней границей можно

условно считать наступление новой эпохи в истории Северо-Запада – политическую и культурную интеграцию его в Московское царство.

Источники, значимые для изучения культуры средневековой Ладogi, можно разделить на письменные и вещественные. При отборе следует учитывать возможность их верификации другими источниками, адекватной интерпретации и определить круг вопросов, решению которых служит их изучение.

К кругу письменных источников, несущих информацию о культуре средневековой Ладogi, следует отнести русские летописи и скандинавские саги. При этом необходимо учитывать где, когда, кем и с какой целью они были созданы. Основными центрами летописания на Руси являлись Киев и Новгород. Следует понимать, что сведения о событиях периода IX-X вв. помещались в летописные своды спустя несколько сотен лет и излагались людьми, имеющими мировоззрение своего времени. Необходимо также учитывать, что подбор и интерпретация фактов осуществлялись летописцем в конкретных политических обстоятельствах (многие из которых нам неизвестны). Видимо, следует принимать в расчет лишь те летописные известия, которые возможно подтверждаются другими источниками. В случае некритичного отношения к изложенному возникает опасность ретрансляции мифов, что не соответствует научному подходу к исследованию. Важно также отметить, что все существующие до нашего времени летописи уже известны, поэтому их изучение будет заключаться преимущественно в переосмыслении. Скандинавские саги записывались в Исландии не ранее XII в. Саги повествуют о походах скандинавских викингов на Восток, о торговых поездках, о пребывании на Руси норвежских конунгов<sup>[32]</sup>. Сообщения саг о средневековой Ладoge относятся к эпохе викингов (до середины XI в.).

Таким образом, изучение нарративных источников может служить основанием для проведения исследований в области культуры и истории XI-XIV вв. Относительно более раннего периода сведения письменных источников следует учитывать степень их достоверности, имея в виду временной разрыв между моментом события и моментом фиксации его летописцем, а также сложившиеся на момент записи политические условия.

Еще одним источником изучения могут служить археологические артефакты – конкретные элементы предметного мира, созданного

человеком. Все артефакты мы предлагаем разделить на несколько групп, характеризующих различные сферы деятельности жителей средневековой Ладogi. Во-первых, это поселенческие древности. К ним относятся предметы системы жизнеобеспечения (жилища, одежда, предметы быта), предметы производственной культуры (производственные помещения, инструменты и приспособления для занятия ремеслом и торговлей, средства передвижения). Во-вторых, предметы, характеризующие религиозно-мифологические представления. Это языческие культовые сооружения, предметы с руническими знаками, украшения с религиозной символикой. Это и христианские храмы, личные предметы культа. В-третьих, это артефакты, связанные с погребальной обрядностью: погребальные памятники, инвентарь, сопутствующий погребению; спрятанные предметы (монеты, украшения, оружие).

Определенный нами для исследования период (753-1500 гг.) является довольно большим даже в масштабах мировой истории и требует внутренней градации. Можно выделить несколько этапов формирования городской культуры средневековой Ладogi, исходя из особенностей городской структуры в функционировании города в культурном пространстве Средневековья.

VIII – 1-я пол. IX вв. Этап возникновения поселения, насчитывающего не более десятка построек, среди которых кузнечно-ювелирная и стеклодельная мастерские. Исходя из географического расположения, поселение позиционируют как транзитный пункт на магистральных путях движения, связывающих Европу и Скандинавию со странами арабского Востока и Византией<sup>[33]</sup>. Наличие мастерских свидетельствует о формировании производственной культуры.

2-я пол. IX-X вв. Этап активного формирования городского поселения с регулярной застройкой. Система ремесленного производства находится в стадии формирования и представлена в основном домашним ремеслом. Город активно участвует в процессе товарообмена<sup>[34]</sup>. Ладога также обеспечивает безопасность судоходства по реке Волхов и прилегающих территорий, в связи с чем предположительно в конце IX в. на мысу, ограниченном реками Ладожкой и Волховом, возводится укрепление.

XI-XII вв. Ладога входит в состав владений Великого Новгорода и становится его ближайшим пригородом (укрепленным пунктом). Город

выполняет оборонительную функцию, в 1114 г. здесь возводится новая каменная крепость. В этот период в городе построены шесть каменных храмов.

XIII-XIV вв. Город имеет завершенный культурный ландшафт. Складывается система городской застройки, строятся каменные церкви. В XIII в. основывается Иоанновский монастырь.

Анализ очерченного круга источников позволит осуществить культурную атрибуцию топонимов с точки зрения этно-социального состава общества средневековой Ладоги, установить домостроительные, производственные, судостроительные и иные традиции, составляющие общую картину культуры города. Интерпретация определенных нами источников может служить основанием для выделения типичных и уникальных черт в культуре средневековой Ладоги, проследить этапы формирования ее культурного ландшафта от места стоянки на торговых путях до сложения средневекового города.

**Никифорова Н.В.**

**Вопросы методологии технологической истории в журнале «Технология и Культура» (США)**

Во второй половине 1950-х годов двадцатого века в США появилось Общество технологической истории (Society for the History of Technology SHOT). У истоков создания организации стоял Мелвин Кранцберг, один из ведущих представителей научного направления, которое можно назвать технологической историей культуры. Он работал в традициях школы «Анналов», его книга «Технология в цивилизации Запада» считается важнейшим трудом по технологической истории<sup>[35]</sup>. Задачей общества стало изучение взаимосвязи технических изобретений, технологических новшеств с различным социокультурными процессами в широком культурном контексте. Исследовательская деятельность общества технологической истории направлена не только на историю изобретений, но и на понимание роли технологии в истории культуры – это и технологическое обеспечение политической, экономической, художественной деятельности, и то, что называется политическими технологиями, и роль технического прогресса в социальной дифференциации. Кроме того, важной исследовательской задачей стала проблема закономерностей и случайностей в технологической истории человечества.

С 1959 года Общество технологической истории совместно с издательством Джон Хопкинс Университи Пресс (John Hopkins University Press) выпускает ежеквартальное издание «Технология и Культура» (Technology and Culture)<sup>[36]</sup>. Издание позиционируется как междисциплинарное и международное. На страницах журнала публикуются статьи и исследования ученых самых различных областей – истории, социологии, правоведения и политологии, машиностроения, архитектуры, экономики, философии, филологии. Кроме того, в журнале размещается информация о различных общественных событиях и мероприятиях, связанных с

технологической историей, афиша выставок технических новинок. Некоторые выпуски создаются как тематические, например, номер может представлять дискуссию на тему природы и сущности технологической мысли, другой содержит статьи по истории технологии в скандинавских странах<sup>[37]</sup>.

Следует отметить, что понятие «технология» используется в журнальных публикациях в чрезвычайном многообразии значений. В предисловии к одному из номеров 2006 года, при подведении итогов почти тридцатилетней истории журнала, сказано, что однозначно определить понятие «технология» невозможно. Слово «технология» в английском языке контекстуально нагружено. Считается, что содержание понятия сильно трансформировалось и символически обогатилось в течение XX века, особенно важен в этом отношении период Второй мировой войны, когда технологические прорывы переживались как национальные победы, давали повод к единению народа, заглушая, отодвигая на второй план «капризный и норовистый» национальный характер. Не случайно, с тех пор понятие «технологии» утратило тот отрицательный оттенок, которым оно было нагружено в философской мысли первой половины XX века, когда размышляли о репрессивной стороне технологизации различных сторон человеческой жизни, и стало использоваться нейтрально, например, в таких словосочетаниях как «политические технологии»<sup>[38]</sup>.

Руфь Олдензиль (Dr. Ruth Oldenziel)<sup>[39]</sup> говорит о термине «технология» как о модном американском словечке середины XX века, обладающем социальными, расовыми, тендерными коннотациями. Она приводит иронический исторический факт о протестном выступлении против Британской энциклопедии (Enciclopedia Britannica) из-за того, что в авторитетном английском справочнике слово «технология» отнесено к мужскому роду<sup>[40]</sup>.

Темы исследований, результаты которых публикуются на страницах журнала «Технология и культура», варьируются от описания конкретных технологических артефактов, как, например, радио, портативные батарейки или автомобили до методологических и эпистемологических наблюдений по вопросам понимания технологии.

К примеру, в последнем, январском, номере журнала Эрик Хинтц (Eric S. Hintz) пишет о революционном технологическом новшестве

XX века, которым, по его мнению, стало изобретение портативных батареек в 1942 году<sup>[41]</sup>. Этот элемент питания предвосхитил появление транзисторов и стал основой функционирования значительного количества военных и потребительских товаров. А. Холи (I.V. Holley) рассказывает о модернизации производства кирпича в Америке XIX века. Дело в том, что желание привести инновационные технологические изменения в производство заставляло инженеров модернизировать процесс формовки и обжига. Однако в расчет не брался тот факт, что глина, добытая в различных месторождениях, требует различных способов обработки перед обжигом. Только по прошествии долгих лет, после череды неудачных экспериментов в производственный штат были включены керамисты. Тогда удалось достичь эффективной модели производства и управления ресурсами. Норрис Поуп (Norris Pope) видит в системе железнодорожных сигналов начальную ступень развития информационных технологий, первый шаг на пути к современному управлению информацией и передаче данных.

Лилиан Хилари-Перес и Кэтрин Верна (Liliane Hilaire-Pérez and Catherine Verna) рассуждают о механизме распространения технологий в Европе и за ее пределами. Результатом работы становится переоценка географических рамок – границы распространения европейских технологических практик не совпадают с границами государств и континентов, расширяя тем самым пределы европейской и евро-американской цивилизации.

Проблемам эпистемологии технологической истории был посвящен специальный выпуск 1999 года<sup>[42]</sup>. Во вступительном слове к номеру отмечается, что большинство современных историков и социологов техники предпочитают подчеркивать случайность, обнаруживаемую в начале каждого технологического решения.

Целый ряд материалов посвящен сопоставлению технологической истории в традиционной и современной (модернизированной) культуре. Дэвид МакГи (David McGee), рассуждая о европейском Средневековье, утверждает, что истинное, чистое техническое творчество возможно только посредством ремесленника, так как он не использует чертежей и создает объект, изменяя свою тактику интуитивно, не ориентируясь на проект. Кризис интуитивного подхода, наблюдаемый в современной культуре, заставляет исследователей

переоценить опыт традиционной культуры<sup>[43]</sup>. Пьер Клод Ренар (Pierre Claude Reynar) обратился к истории бумажных фабрик во Франции XVIII века. Изучая многочисленные исторические источники, он пришел к выводу о том, что многие владельцы фабрик не торопились ремонтировать и обновлять производство, не видели смысла в техническом прогрессе. Автор статьи выводит значимый тезис о том, что стремление владельцев фабрик использовать имеющуюся материальную базу на пределе возможностей, нежелание обновлений ради получения максимальной прибыли значительно затормозили поступательное движение технологической мысли в Европе.

В отдельную группу можно выделить статьи методологического характера, в которых предлагаются различные подходы к возможности объединить многообразные технологические артефакты в целостную технологическую историю культуры. Михаэль Кард и Андреас Кнай (Michael Hard, Andreas Knie) в статье «Грамматика Технологии: разработка дизельных двигателей в Германии и Франции 1920-40х годов»<sup>[44]</sup> предложили увидеть путь развития технологических разработок в модели функционирования грамматического уровня языковых систем и обратились к понятию технологического стиля. Авторы предлагают социолингвистический подход к истории и социологии технологий, уверены, что конструктивистские и семиотические подходы позволят выйти на новые направления исследований.

Выборочный анализ статей показал разнонаправленность и динамику познавательных проблем, затрагиваемых авторами. Аккумулировав в одном проекте разработки различных научных областей, создатели журнала организовали благодатную почву для формирования новых познавательных стратегий, стремления к новому методологическому инструментарию. Можно сделать вывод, что изучение технологической истории приводит к переосмыслению морфологии и типологии культуры.

**Соловьева В.Л.**

## **Модернизация культуры: основные концепции**

Проблема выяснения сущности и источников модернизации волнует ученые умы уже почти два столетия. Но, чтобы понять сущность модернизации, необходимо разобраться с родственным ему термином – «модернити», «модерность». Под ним подразумевается период, наступивший после европейских буржуазных революций и вплоть до 1970-х годов XX столетия, некоторые рассматривают его как «модернити». В эпоху Ренессанса и Реформации актуализировался процесс рационализации мира, получив институциональный аспект в эпоху Нового времени. Именно этот процесс, подкрепленный впоследствии возникновением национальных государств и систематического капиталистического производства, сделало Европу источником и катализатором модернизационных трансформаций в мировом масштабе<sup>[45]</sup>.

Интерес к европейской истории Нового времени сопровождает историографию XIX века на всем его протяжении. В конце XIX – начале XX вв. в представлениях о специфике историко-культурного процесса Европы появилась дихотомия традиционное – современное. В такой модели исторического процесса под модернизацией понимается «совокупность социальных, экономических, политических, культурных и иных процессов, связанных с переходом от традиционного (доиндустриального, аграрнотрадиционалистского) общества к современному индустриальному и формирующемуся постиндустриальному обществу, основанному на инновациях во всех сферах жизни»<sup>[46]</sup>.

Проблема модернизации была важной темой исследований М. Вебера. Из его работ следует, что в европейской культуре, начиная с античности, было заложено стремление к рационализации, которое актуализировалось в XVI – XVIII в., прежде всего и раньше всего в протестантской этике. Европейская рационализация, по мнению Вебера, носила всеобъемлющий характер, охватив экономику, политику и духовную сферы. В результате этого возникала современная европейская цивилизация. М. Вебер первым показал

связь между религиозно-культурными установками и хозяйственным устройством, формами господства<sup>[47]</sup>.

По мнению Вебера М. традиционность определяется следующим образом: «держатся за старину, удерживают переданные по наследству навыки и передают их следующим эпохам, даже в том случае, если их прежнее значение давно утрачено»<sup>[48]</sup>.

Главными катализаторами развития современного капитализма М. Вебер видел войну и роскошь, особенно «демократизацию» роскоши, увеличение производства продукции для массового сбыта. Массовый сбыт подразумевал под собой удешевление процесса производства, а значит и уменьшение стоимости товара, т. е. снижение цен. Особенно явно данный процесс проявился, начиная с XVI – XVII вв. Массовый сбыт подразумевает под собой и разделение труда, для увеличения массы производства. Как отмечал К. Маркс «Накопление капитала усиливает разделение труда, а разделение труда увеличивает количество рабочих; и наоборот – увеличение количества рабочих усиливает разделение труда, так же как разделение труда увеличивает накопление капиталов»<sup>[49]</sup>.

По мере разделения труда, рабочий все в большей степени попадает в полную зависимость от машинообразной работы. В результате увеличения числа рабочих, увеличивается конкуренция, что способствует снижению «цены» рабочего. Но в любом случае стремление к удешевлению производства в свою очередь дало мощный толчок для появления все более новых и более совершенных изобретений.

Французский социолог Р. Будон отметил, что в традиционном обществе отношения родства доминируют, определяя все остальные типы отношений; традиция – это предмет почитания; изменения в обществе данного типа воспринимаются как нечто опасное; отношения между членами общества имеют эмоциональный оттенок. В модернизированных обществах роль отношений родства минимальна; поведение людей определяется в большей степени с точки зрения рациональности, нежели традиции; изменения в обществе воспринимаются как норма, чем как исключение; отношения между людьми носят эмоционально нейтральный характер<sup>[50]</sup>.

Хотя между странами, а иногда и внутри отдельных государств, существуют культурные отличия, оказывающие сильное влияние на их

реформирование, тем не менее, они проходят сходные этапы на пути перехода от традиционного общества к современному. Основная разница в процессе модернизации заключается во временных рамках и в ответной реакции на изменения внутри общества. Данный процесс может происходить раньше или позже, быстрее или медленнее, а общество может благосклонно принимать эти изменения, или же отторгать их. Но, несмотря на разницу в готовности к эндогенным изменениям, данный процесс будет иметь место<sup>[51]</sup>.

Как заметил Зомбарт В., развитие, «которое капиталистический дух пережил в течение европейской эпохи истории» совершалось у всех народов, «но ... у различных народов ход его был различен, будь то по разнице в степени мощности или же в различной пропорции смешения находившихся налицо разных составных элементов капиталистического духа»<sup>[52]</sup>.

Теория модернизации, получившая широкое распространение в 1950-е годы, основывалась на представлении об однозначном преодолении отсталости в ходе «гонки за лидером» в экономическом и социальном развитии, а соответственно, в интенсивном заимствовании ценностей, норм и стереотипов поведения людей. Общеизвестная концепция стадий развития преобразовалась в универсальную экономическую формулу всеобщих предписаний.

Пересмотр европоцентристских концепций берет свое начало еще в 1960-х годах, а уже в 1970-х годах произошла смена парадигм. В.И. Пантин выделяет три основных волны в развитии теорий модернизации.

Первая волна – 1950-1960-е годы – в большей степени основывались на представлениях об универсальности линейно-поступательного развития социума от «традиционного» общества к «современному», ориентированному на Западные страны. Т. е. развитие общества рассматривалось как универсальный процесс, с одинаковыми этапами для всех стран и народов.

Вторая волна – 1970-е – середина 1980-х гг. – характеризовалась отрицанием упрощенного характера развития обществ. В это период многие авторы отмечали сложное взаимодействие «традиционного» и «современного» в процессе модернизации, это две противоположные стороны развития социума, которые в процессе взаимодействия взаимопроникают и обуславливают друг друга.

Третья волна развернулась с конца 1980-х гг. и продолжается по настоящее время. В этот период складывается концепция модернизации обществ с учетом национальной культуры, без навязывания западных ценностей, т. е. синтез универсализма и партикуляризма<sup>[53]</sup>.

Рассматривая изменения, произошедшие в теории модернизации, Н.Н. Зарубина отмечает, что в новой теории модернизации конца 60-х – 70-х гг., модель мирового развития уже выглядит не однолинейной, как в вестернизаторской теории, а полилинейной, допускающей значительные изменения в области своего дальнейшего развития. Согласно этой теории, современная цивилизация зародилась в Европе и распространилась по миру, оказывая свое воздействие на другие сообщества, которые, будучи ориентированы на западную цивилизацию, имеют собственную динамику и сохраняют свою самобытность.

В середине 70-х годов изменение концептуальных подходов привело к пересмотру важности традиционных культурных ценностей и норм в процессе перехода традиционного общества к современному. Специфические особенности сознания и мировоззрения признаются важными системообразующими концептами генезиса культуры данного общества, обеспечивающим его стабильность.

В связи с этим к середине 80-х годов намечается смена основного направления модернизации, выразившаяся в развитии идей «модернизации в обход модернити». Главной проблемой развития оказывается поиск конкретного пути традиционных обществ к индустриальной экономике, который предполагает сохранение единства внутренних и внешних, экономических и социокультурных факторов. В контексте новейшей, сформированной в конце 80-х – начале 90-х гг. схеме модернизации уже не просто учитываются социокультурные особенности незападных сообществ, но идут поиски принципиально новых путей, учитывающих собственные социокультурные ценности и нормы<sup>[54]</sup>.

За вторую половину XX века теория модернизации претерпела ряд важных трансформация. Начиная от понимания модернизации как процесса европоцентристской рационализации незападных сообществ и заканчивая пониманием самоценности каждой культуры, с ее собственными социокультурными системами и законами.

## **Керс С.А. (Санкт-Петербург) Генезис молодежной культуры в общекультурном контексте**

В существующем сегодня сложном, плотном сплетении таких разноуровневых явлений как массовая культура, потребительская культура и т. п. сложно выделить для анализа след деятельности самой молодежи и притом отличить его от молодежно-ориентированной активности в различных сферах социальной действительности. Подобная «принудительная институционализация» такого самостоятельного явления как молодежная культура со всей очевидностью имеет корни, исходящие из экономических и, в меньшей мере, из социокультурных нужд. Нашей задачей становится поиск и определение именно последних, поскольку именно они выступают в роли фактора формирования молодежной культуры.

Несмотря на уже достаточно длительный период разработки вопроса, по-прежнему сложно точнее определить период истории культуры, когда впервые проявляются тенденции к вынужденному или спонтанному (зависит от аспекта исследования) выделению молодежи в социальную группу, ставшую объектом исследований. Последние с определенной долей конкретности характеризуют этот процесс как параллельный процессу индустриализации. С.И. Левикова, например, рассматривает молодежную культуру как «своеобразный побочный продукт» индустриализации<sup>[55]</sup>. За эпитетом «побочный» скрывается целая цепь размышлений в контексте социологической, психологической, ювенологической, культурологической, и даже философской проблематики, включающей теории смены общественных формаций, межпоколенческих и межкультурных взаимодействий, стадий формирования личности и т.д., вплоть до конкретных вопросов аксиологии.

Широкое распространение получил такой подход к изучению истоков данного явления, при котором последовательно сопоставляются теории различных наук, предлагающих самостоятельные взгляды на истоки и факторы формирования молодежной культуры. В частности исследования М. Мид, С.

Эйзенштадта, К. Мангейма, постфрейдистов и т.д. Среди отечественных исследователей встречаются ссылки на работы психологов (А.Б. Залкинда, И.С. Кона, М.М. Рубинштейна, Н.Н. Рыбникова), социологов (В.А. Ядова, А.Г. Здравомыслова, С.Н. Иконниковой, В.Т. Лисовского)<sup>[56]</sup>. В последнее десятилетие появилась объективная необходимость, а с ней и тенденция к интеграции различных исследовательских подходов не только в виду комплексности изучаемого явления, но и по причине, собственно, наличия глубинных взаимосвязей в знаниях различных отраслей науки.

Социологические исследования год за годом предоставляют данные, убедительно доказывающие отсутствие или, по меньшей мере, незначительно низкие показатели наличия межпоколенческих конфликтов (в сфере ценностно-нормативного взаимодействия), однако, в массах по-прежнему распространено мнение, что таковые наличествуют<sup>[57]</sup>. Эти конфликты могут быть рассмотрены в различных аспектах. Например, обращаясь к исследованиям до середины XX века, мы находим подтверждения тому, что конфликт поколений существует с первобытных времен и укоренен не только в сознании, но и в подсознании каждого поколения. Молодежная же культура становится ярким проявлением этого конфликта в условиях ускорения жизненных темпов, вызванных технологическим прорывом. Однако остается и другая сторона – связывающая возникновение молодежной культуры и процесс индустриализации, становление культуры индустриального типа. Для нас важной становится проблема трансформации каналов, способов трансляции социального опыта, в котором закреплены общественные нормы и ценности.

Сам факт изменений в сфере межпоколенческой «коммуникации» свидетельствует об изменении отношений на общекультурном уровне. Исключение или, по крайней мере, снижение значимости традиции, служившей средством трансляции, ее подмена новыми средствами хранения и трансляции социального опыта одновременно пробудили общественную рефлексию, открывшую ее неспособность удовлетворить требования нового типа социальной организации. То изменение социального положения, которое фиксировал обряд инициации в традиционном обществе, становится компетентностью отдельного социального института, в котором главенствуют

либерализация и рационализация, служащие на благо не коллектива, а каждого индивида, его личности. Во-первых, это уже свидетельствует о разрыве личности и коллектива. Во-вторых, этим можно объяснить тот факт, что первые признаки девиации в молодежной среде наблюдались среди студенчества<sup>[58]</sup> – ее образованного контингента.

Естественно, что практическое традиционное знание далеко не всегда поддерживается теоретическим. Как пишет К. Кенистон: «Дети начинают замечать, что их родители в жизни не придерживаются тех принципов, которые они сами же проповедуют»<sup>[59]</sup>, это расхождение мы наблюдаем в повседневности – «эффект повседневности». К. Манхейм пишет следующее: «примитивные общества не знали интеллектуальных конфликтов молодежи, поскольку там не было существенных расхождений между нормами поведения в семье и в обществе в целом»<sup>[60]</sup>.

Выше мы постарались указать и обосновать основополагающую причину возникновения молодежной культуры: переход к социальной организации нового типа и как следствие – изменение способов трансляции социального опыта. Далее, необходимо более подробно остановиться на молодежных субкультурах, ее составляющих.

С самого начала проведения исследований ни у кого не вызывало сомнений то, что молодежная субкультура изначально воспринимается как разновидность проявления маргинальности. Естественно, что маргинальность подразумевается здесь в соотношении «молодежная субкультура – культура общества». Вопрос же внутренней маргинальности отпадал, по крайней мере, в связи с введением такого понятия как реер group, определяющей «эрзац-статус» индивида в ней состоящего<sup>[61]</sup>. Однако такое явление можно объяснить только диалектически, т.к. понятие социального статуса<sup>[62]</sup> не применимо к группам, которые определяются как не иерархические и бесструктурные. Возникает вопрос: почему у индивида появляется необходимость во включении в субкультуру?

Молодежные группы, которые мы можем назвать представителями той или иной молодежной субкультуры, принято, вслед за функционалистами, во главе с С. Эйзенштадтом, ассоциировать с понятием реер group – «группой равных». В действительности, если предположить, что в подобных молодежных объединениях иерархическая структура, являющаяся основой любого

общества, либо отсутствует, либо слабо выражена и децентрализована, то оказывается неясным то, как представители молодого поколения могут «примерять на себя различные социальные роли», становясь ее представителями, и находясь в подобной «социальной невесомости». Если же взглянуть на субкультуру, как на средство отдаления от личностного социального статуса (своеобразном растворении личности в коллективе), то представляется, что в рамках подобного образования человек, с *большой вероятностью*, способен быть самим собой, в противовес известному конфликту «индивидуальность – общество», заключающемуся в том, что человек не может существовать без общества, но в то же время в обществе не может оставаться собой<sup>[63]</sup>. Когда мы говорим об относительности внутренней организации, мы не отрицаем того факта, что чаще всего отдельная субкультура может быть «стихийным» объединением представителей одного социального слоя, что позволяет говорить об аполитичности подобных молодежных групп. Рассматривая вышеизложенное как принцип существования молодежной субкультуры, необходимо помнить, что сам процесс ее становления не одинаков для различных социокультурных сред.

В Советской России упор делался на максимально раннее и глубокое включение молодежи в «социально-политическую систему», – о чем говорил еще В.И. Ленин<sup>[64]</sup> – которая, в итоге, должна была уравнивать всех. Вследствие распада подобной системы ангажирования молодежи определилось два ведущих фактора дальнейшего хода становления культуры молодых. Во-первых, существенную роль продолжала играть ослабившаяся, но не исчезнувшая система норм. Во-вторых, наличествовал богатый опыт зарубежных стран в данной сфере.

Многие исследователи отмечают, что молодежная культура не самостоятельна, а представляет собой надстройку по отношению к основной культуре и не может образоваться вне ее рамок<sup>[65]</sup>. Иными словами базисная часть субкультуры вырастает из общекультурных установок данного общества. На этом основании следует рассматривать генезис молодежной культуры в России как явление с иным вектором развития, несомненно, учитывая тот факт, что процесс ее становления опирается на уже зрелые западные тенденции. Таким образом, для российской молодежи подобный опыт самоопределения,

самоидентификации дополнялся взаимодействием на межкультурном уровне.

Социокультурные изменения в России середины 80-х годов имеют специфическую природу, основополагающей особенностью становления молодежных субкультур постсоветской России было освоение новых культурных тенденций, и изначально в меньшей степени выработка собственных. А.И. Пигалев пишет: против культурной экспансии и культурной интервенции есть два защитных средства – «традиции» и «вещественные и идеологические границы»<sup>[66]</sup>, ослабление которых разрушительно для культуры. Можно сказать, что молодое поколение постсоветской России проходило одновременно через процессы ин- и аккультурации. Взаимовлияние этих когерентных процессов выразилось в глобальной трансформации общекультурного пространства и не только в рядах его наиболее подвижных составляющих.

Как можно заметить, в современной отечественной науке преобладают тенденции экстенсивного роста знания, при слабой проработке основополагающих вопросов, ответы на которые могли бы разрешить существенные недопонимания не только в процессах интеграции различных научных дисциплин, но и позволить плодотворному соединению различных теорий в рамках одной науки. Это относится и к вопросам изучения молодежной культуры и субкультур. Вопрос о ее генезисе далеко неоднозначен и лишь частично может быть истолкован на основании исследований аналогичных явлений, но имеющих иные истоки или основания. Первый шаг в изучении любого явления культуры – это изучение культурного контекста, в котором оно возникло. Именно в нем заключены основополагающие факторы формирования этого явления.

**Миронов В.С. (Санкт-Петербург)**  
**Особенности социокультурного облика**  
**российского студенчества в современную эпоху**  
**(в 1990 годах)**

На протяжении 1980-1990 гг. исследователями единодушно отмечалось, что у абитуриентов и студентов младших курсов вуза в структуре ценностных ориентаций в области высшего образования превалирует ценность высшего образования в целях достижения определенного социального статуса. На средних курсах происходит переориентация на ценности саморазвития личности, и только на старших курсах на первый план выдвигаются ценности овладения специальностью в целях успешной трудовой самореализации.

Панорама ценностных ориентаций студентов российских вузов 1990 гг. в области высшего образования убеждает нас в том, что именно сегодня в полной мере начинает реализовываться самобытная отечественная традиция воспроизводства и видоизменения социокультурных капиталов студентов, поскольку для 1970-1980 гг. характерно наиболее активное воспроизводство их профессиональной составляющей, для начала 1990-х гг. – социальной, а начиная с 1994 г. стремительно набирает вес культурная доминанта. Это весьма напоминает ситуацию начала XX в., когда практически для всех без исключения студентов, безотносительно к их разделению по типам вузов, факультетам, специальностям обучения, регионам проживания, было верным наблюдение, что каждый второй наиболее высоко ценит культурную составляющую учебной мотивации, и лишь каждый десятый – социальную.

Произошли, по сравнению с 1960-ми и 1970-ми гг., резкие изменения в оценке значения труда, его характера. Если в 1960-е гг. ориентация на общественную полезность труда занимала устойчивое место в первой тройке ценностей, то в 1980-е гг. ее значимость падает, она перемещается на восьмое место, в 1990-е гг. – на десятое<sup>[67]</sup>.

Закономерности экономического поведения студентов российских вузов в 1990-е гг. показывает, что именно в это время в полной мере

начала реализовываться самобытная отечественная традиция воспроизводства и видоизменения экономических капиталов студентов, которая характеризуется вовлечением в среднем каждого второго студента в самостоятельную экономическую деятельность, увеличением их числа в соответствии с продолжительностью обучения, места проживания, наличия семьи, детей; дифференциацией видов вторичной занятости студентов, обусловленной типом вуза, факультетом, специальностью обучения, временем года.

Посредством осуществления многомерной типологизации студенчества различных секторов российского высшего образования 1990-х гг. исследователям удалось выделить типичные в студенческой среде индивидуальные траектории воспроизводства и видоизменения социокультурного капитала.

Было опрошено 318 студентов 2-го курса, обучающихся на бюджетной и коммерческой основе в соответствующих группах вузов 5 городов РФ – РЭА (Москва), СПбГТУ РГПУ СПбГМИ, ЛТА (Санкт-Петербург), ННГУ ННГМИ, НГЛУ (Нижний Новгород), УГТУ-УПИ (Екатеринбург), ЯГУ (Якутск) – экономисты, филологи, медики, физики.

Результаты анализа полученных данных показывают, что у «коммерческих» студентов более ярко, чем у «бюджетников», выражено стремление к достижению успеха в сфере бизнеса (у экономистов – 30/ 17,1%), в связи с чем они большее значение, чем «бюджетные» студенты, придают знанию иностранных языков (экономисты – 35/ 26,8%, медики – 23,1/ 18,2%, филологи – 87,5/ 30%).

Выявились различия в структуре мотивации получения высшего образования у сравниваемых групп студентов: «бюджетные» студенты в целом выказали достаточно традиционные установки – получить диплом (экономисты – 9,8%, медики – 18,2%, филологи – 20%), приобрести профессию (экономисты – 48,8%, медики – 81,8%, филологи – 50%), вести научные исследования (экономисты – 2,4%, медики – 27,3%), развить свои интересы и способности (экономисты – 36,6%, медики – 36,4%, филологи – 60%), пожить студенческой жизнью (экономисты – 22%, медики – 9,1%, филологи – 20%). У коммерческих студентов, в отличие от «бюджетников», в структуре мотивации преобладает стремление освоить теорию и практику предпринимательства (экономисты – 42,5/ 26,8%), добиться

материального благополучия (экономисты – 65/ 46,3%; медики – 32,1/ 18,2%), стать культурным человеком (экономисты – 32,5/ 24,4%, медики – 61,5/ 45,5%, филологи – 87,5/ 50%).

Интересно отметить, что наблюдается некое соответствие структуры мотивации и иерархии основных жизненных ценностей «коммерческих» студентов: на первый в иерархии план выдвигаются такие ценности, как обеспеченная жизнь, бытовой комфорт (экономисты – 45/ 39%, медики 30,8/ 27,3%), материальное благополучие (медики – 30,8/ 27,3%, филологи – 25/ 20%), духовно и культурно богатая жизнь (экономисты – 40/ 29,3%, медики – 46,2/ 35,4%, филологи – 87,5/ 70%).

Суммируя результаты исследования, можно нарисовать портрет «коммерческого» студента: он из весьма обеспеченной семьи, перед его глазами – пример родителей-бизнесменов, у него развиты необходимые для успешного существования качества, он хорошо осознает сегодняшние приоритеты в области образования, он прагматик, но слабая школьная подготовка не позволила ему выдержать конкурс на вступительных экзаменах, и тогда «в ход пошел родительский (личный или служебный) кошелек», однако в вузе он учится хуже «бюджетника» и больше сомневается в правильности сделанного выбора, вместе с тем, имея прочный тыл, более уверен в своем будущем и менее опасается безработицы.

«Бюджетный» же студент происходит в основном из семьи служащих с высшим образованием и развитыми вузовскими традициями, он не обделен средствами для развития своей личности; зачастую выбирает высшее образование и поступает в вуз для того, чтобы продолжить семейную традицию и завоевать уважение в своем кругу; он учился в школе с углубленным изучением предмета и получил прекрасную подготовку, что позволило ему выдержать конкурсный отбор; он ценит престиж вузовского образования и серьезной научной работы, учится не хуже, чем в школе; у него развиты фундаментальные качества личности; он больше уверен в правильности своего профессионального выбора, но при этом опасается возможной безработицы.

Корреляционный анализ полученных статистических данных позволил выделить несколько типов современных студентов, причем их представители встречаются в обеих описанных группах.

Первый тип условно можно назвать «предприниматель». Этот студент предпочитает достижение успеха в сфере бизнеса, получает высшее образование для того, чтобы освоить теорию и практику предпринимательства, быстро продвигаться по службе, заниматься руководящей, организаторской деятельностью, он более уверен в правильности выбора специальности, соответствии своих способностей этому выбору, но в то же время более критично настроен по отношению к своему учебному заведению, лучше знает специфику профессии, не опасается безработицы, у него более развиты такие личностные качества, как индивидуализм, профессионализм, предприимчивость, самостоятельность, способность менять взгляды при смене обстоятельств, быстрая приспособляемость к новым условиям. Среди представителей этого типа чаще встречаются юноши, получающие экономическое образование, школьные и вузовские «хорошисты», уроженцы столицы республики или небольшого города, а также те, у кого мать имеет высшее образование, а отец – предприниматель.

Второй тип условно можно назвать «эмигрант». Представители этого типа более высоко оценивают знание иностранных языков, возможность учиться и работать за границей. Высшее образование они в большей мере получают для того, чтобы свободно овладеть иностранными языками, получить возможность обучения, работы за границей. Они уверены в правильности выбора специальности и в соответствии его своим способностям; они считают, что в данном вузе получают необходимые знания. У них хорошо развиты индивидуализм, жизненный оптимизм, быстрая вживаемость в новые условия. Среди них чаще встречаются девушки, получающие экономическое и филологическое образование, выпускники специализированных школ, школьные и вузовские «хорошисты» и «отличники», имеющие родителей с высшим образованием, а иногда – отца-предпринимателя.

Обоим этим типам противостоит «традиционалист». Он ценит хорошее образование, специальную подготовку, учится в вузе для того, чтобы получить диплом, вести научные исследования, менее критичен по отношению к вузу, хуже представляет реалии дальнейшей профессиональной деятельности, больше опасается безработицы, он владеет высоким профессионализмом и работоспособностью, менее развиты у него предприимчивость, способность рисковать, менять

взгляды при смене обстоятельств, вживаться в новые условия, жизненный оптимизм. Среди представителей этого типа встречаются как юноши, так и девушки, выпускники средней школы, школьные и вузовские отличники, имеющие родителей с высшим образованием, выходцы из села, небольшого областного города<sup>[68]</sup>.

Аналогичную точку зрения относительно типов современных студентов имеют В.И. Добрынина и Т.Н. Кухтевич<sup>[69]</sup>. Анализ данных последних социологических исследований студенчества в 1990-е гг. позволяет авторам сделать вывод о существовании трех наиболее заметных стереотипов студенческого сознания и адекватного им поведения студентов в высшей школе.

Первый и наименее многочисленный – это представители «золотой» молодежи, которые нередко, поступив в вуз на коммерческой основе, считают, что за все заплачено и остальное время можно провести «шикарно», ожидая выдачи диплома.

Два других основных типа молодежного сознания условно можно охарактеризовать как «патерналистский» и «рыночный».

«Патерналистский» отражает стремление к стабильности и определенности во всем: гарантированное трудоустройство, средний заработок, определенные деловые перспективы. Можно сказать, что эта часть молодежи более консервативна, во имя стабильности молодые люди готовы даже на весьма средний уровень жизни. «Рыночный» тип, напротив, предполагает готовность к риску, выходу на свободный рынок с равными шансами на успех и неудачу, отсутствие склонности к отчаянию и панике, стремление к самоутверждению. К этому типу относятся преимущественно студенты-мужчины, причем наибольшее число «рыночников» обнаружено на 2 курсе, к 5 курсу их число заметно сокращается. На технических факультетах «патерналисты» и «рыночники» составляют 19 и 23%, на естественнонаучных – 32 и 27%, гуманитарных – 48 и 49% соответственно.

По многим показателям ориентации «патерналистов» и «рыночников» существенно отличается друг от друга. Но характерной чертой сознания современной студенческой молодежи, как показано исследованием, является отсутствие явно фиксируемого расхождения в удовлетворенности избранной профессией и общем интересе к учебе.

Следует отметить, что «патерналисты» и «рыночники» единодушны в оценке необходимости получения высшего образования для достижения успеха в условиях рынка. Характерно и то, что подавляющее большинство и «патерналистов» и «рыночников» поддерживают идею сокращения приема в вузы, не учитывая, что это может привести к снижению воспроизводства интеллектуального потенциала России, и сиюминутный эффект не возместит непоправимого урона.

В современных социально-экономических условиях молодые люди, готовые включиться в новые отношения, чувствуют себя более уверенно, чем те, кто продолжает надеяться на гарантии государства<sup>[70]</sup>.

Таким образом, студенческий статус приобретают личности с различными объемами разных форм капитала для осуществления индивидуальной образовательной траектории в целях совершенствования способностей его приумножения. Исходный объем капитала детерминирован целым комплексом факторов. Однако возможность приобретения студенческого статуса, быстрое развитие альтернативного высшего образования (экстернат, дистантное обучение) открывают перед потенциальными потребителями образовательных услуг высшего профессионального образования широчайшие возможности самосовершенствования на пути воспроизводства и видоизменения капитала.

В силу этих причин можно говорить о релятивизации привычных характеристик студенчества: утрачено отмечавшееся прежде единство возрастных, образовательных, ценностно-мировоззренческих, профессионально-деятельностных, учебно-научных и других особенностей, локализация в пространстве и времени, сходство образа жизни, жизненных планов и многое другое. Сегодня следует говорить не об образе жизни студенческой молодежи, а об особенностях индивидуальных стилей жизни. Значительно расширяются сегодня возможности исследования особенностей жизнедеятельности студенчества, так как нет необходимости затушевывать отдельные ее стороны: в сфере образования прежде главный вид жизнедеятельности студента – учеба – отходит на второй план. Выявилась узость и ограниченность образовательной стратегии «подготовки к жизни». Учащаяся молодежь и в устремлениях и на практике доказала: для нее

время учебы – это сама жизнь. Спектр социальных ролей современного студента заметно обогатился.

# **Племенюк М.Г. (Комсомольск-на-Амуре) Трансформации аксиологической составляющей содержания образования: теоретико-методологические основания**

Если об определении, структуре и содержании образования в философии, культурологии, социологии, экономике, психологии и педагогике накоплено достаточно материала, то разработанность теоретического, методологического и практического аспектов трансформации содержания образования в контексте аксиологического подхода, и на материале высшей школы, недостаточна.

Культура и образование остаются в центре внимания всего мирового сообщества. Х.-Г. Гадамер считал, что «теперь «образование» теснейшим образом связано с понятием культуры и обозначает в конечном итоге специфический человеческий способ преобразования природных задатков и возможностей»<sup>[71]</sup>.

И действительно, согласно установкам гуманистического мышления, содержание образования представляет собой педагогически адаптированный социальный опыт во всей его структурной полноте. В свете этой концепции содержание образования, будучи изоморфно социальному опыту, состоит из четырех структурных элементов: опыта познавательной деятельности, фиксированной в форме ее результатов – знаний; опыта осуществления известных способов деятельности в форме умений действовать по образцу; опыта творческой деятельности – в форме умения принимать нестандартные решения в проблемных ситуациях; опыта осуществления эмоционально-ценностных отношений – в форме личностных ориентаций<sup>[72]</sup>. Каждый из отмеченных видов социального опыта представляет собой специфический вид содержания образования.

Таким образом, образование можно считать одним из наиболее значимых средств социального воспроизводства сообщества, повышения потенциала его адаптивных возможностей и перспектив социокультурного развития. Основные социокультурные функции

образования связаны с решением задачи социализации и инкультурации личности обучаемого посредством трансляции ему фрагментов общего и специализированного социального опыта, накопленного человечеством в целом и собственным сообществом в частности.

Процессы инкультурации личности, усвоения ею норм и ценностей, регулирующих коллективную жизнедеятельность членов сообщества и поддерживающих необходимый уровень социальной консолидированности людей, ведут к непосредственному социальному воспроизводству сообщества как культурной системной целостности.

Процессы социализации человека, усвоения им норм и технологий исполнения определенной социально-функциональной роли преследуют цель подготовки квалифицированных кадров для поддержания и повышения уровня адаптивных возможностей сообщества в постоянно меняющихся исторических условиях его существования посредством выполнения и развития необходимых видов деятельности, познания, технологий, инструментария и т. п. [73]

Традиционно, образование делится на общее и специализированное (профессиональное), причем на более низких уровнях образования доминирует решение задач общего образования (просвещения), а по мере повышения уровня начинают преобладать функции специализированного обучения.

Не останавливаясь на подробной характеристике основных задач того и другого вида образования, отметим лишь то, что общеобразовательная составляющая профессионального образования преследует цели аналогичные целям общего образования, с той лишь разницей, что эти задачи решаются на более высоком интеллектуальном уровне, и, как правило, привязанном к особенностям осваиваемой специальности.

Вопрос о взаимосвязи ценностного отношения с развитием целей и общим предназначением образования, о его роли в процессе социализации, и его эффективности в вопросе инкультурации видится автору статьи фундаментальным, поскольку именно аксиологическая составляющая содержания образования делает его ведущим фактором общественного прогресса и развития цивилизации.

*Аксиологическая составляющая содержания образования – это, в первую очередь, опыт ценностного отношения к объектам или*

*средствам деятельности человека, это «сплав знаний, убеждений и практических действий»<sup>[74]</sup>. Данный компонент представляет собой систему мотивационно-ценностных и эмоционально-волевых отношений. Его специфичность состоит в оценочном отношении к миру, деятельности, к людям. Опыт отношений человека вместе со знаниями и умениями является условием формирования системы ценностей, идеалов, а в конечном итоге и мировоззрения личности.*

При рассмотрении назначения общего образования можно отметить, что оно преследует цели преимущественно инкультурации личности обучаемого, и поэтому в нем так тесно переплетены задачи обучения и воспитания. Значимое место в программах общего образования занимает освоение учащимися основ общенаучных знаний об окружающем мире (математика, физика, химия, биология, география, социология и др.), а также основных средств общесоциальной коммуникации (родного и иностранного языков, основ информатики и пр.) В принципе, как отмечает А.Я. Флиер, инкультурация индивида в процессе воспитания и общего обучения формирует его в качестве «продукта» культуры данного сообщества, закладывает в его сознание, память оценочные и поведенческие стереотипы и навыки, культурные образцы в уже готовом к «употреблению» виде, а также воспитывает в нем «потребителя» культуры, обученного получать, использовать и интерпретировать эти культурные образцы в русле норм, правил, традиций культуры сообщества, т. е. по существу, формирует личность, социально адекватную потребностям этого сообщества.

Совершенно иные социокультурные цели преследует специализированное образование. Здесь речь идет о подготовке уже не «продукта» и «потребителя» культуры, а ее «исполнителя» (профильного воспроизводителя-интерпретатора актуальных культурных форм) и «творца» (разработчика новых форм). Такого рода обучение осуществляется преимущественно в специализированных областях социальной практики квалифицированными представителями профессий, специальностей и специализаций. Освоение этих ролевых функций обучающимся связано с процессом его социализации: введением в действующую систему разделения труда, усвоением им специальных знаний, практических умений и навыков продуктивной деятельности (и в т.ч. творческой, инновационной) в избранной сфере.

Именно этому и посвящено профессиональное образование: среднее специальное, высшее профессиональное, послевузовское повышение квалификации. При этом, подчеркивает А.Я. Флиер, представляется очень важным, чтобы обучающийся усвоил не только фундаментальные и прикладные знания и умения по предмету, функциям и технологиям его будущей деятельности, но и принципы соответствующей профессиональной культуры: критерии социальной приемлемости форм осуществления данной деятельности (по их социальной цене и последствиям), этику отношения к труду и профессионального взаимодействия, реалистичные статусные притязания, традиции, атрибутику престижности и иные ролевые признаки специалиста в данной области, т.е. полноценно интегрировался не только в производство, но и в социально-функциональную страту (профессиональную культурную общность) производителей. Только в этом случае задачи специализированного образования по социализации личности могут считаться выполненными<sup>[75]</sup>.

В педагогических теориях понятие «образование» занимает особое место, так как именно образование, а точнее, образование как реальный целостный педагогический процесс, целенаправленно организуемый в специальных социальных институтах (семье, образовательных и культурно-воспитательных учреждениях), является предметом педагогики<sup>[76]</sup>.

Исследуя образование на уровне социума, в историческом контексте, нельзя не согласиться с мнением авторов «Педагогики и психологии высшей школы»<sup>[77]</sup>, которые считают, что «современное развитие общества требует новой системы образования – «инновационного обучения», которое сформировало бы у обучаемых способность к проективной детерминации будущего, ответственность за него, веру в себя и свои профессиональные способности влиять на это будущее. Но очевидно, что данную проблему нельзя решить исходя только из модернизации организационно-управленческого аппарата и одно из важнейших направлений – это трансформация содержательного аспекта современного образования.

История педагогики доказывает утверждение взаимообусловленности изменений между прагматическим и культурологическим подходами в формировании содержания

образования, и особой роли, принадлежащей аксиологическому подходу к формированию содержания образования<sup>[78]</sup>.

В последние десятилетия все настойчивее декларируется культурный смысл образования, но «...соприкасаясь с образованием, мы жаждем встречи с культурой, а оказываемся лицом к лицу со знанием»<sup>[79]</sup>.

Неоднозначность смысла понятия «образование» фиксирует его многогранность, интегративность, многоаспектность. В одном контексте образование рассматривается как «сфера образования», т.е. как индивидуальное пространство выбора собственного пути развития личности в другом контексте образование – это социальный институт общества (формальное образование)<sup>[80]</sup>.

Особенностью современной ситуации является то, что источник, обеспечивающий развитие личности, в данный период исторического развития выпадает из сферы формального образования, и этим источником становится культура в целом.

Н. А. Люрья в утверждении о сопряженной обусловленности современного образования с одной стороны культурной ситуацией, а с другой – возрастающим значением личностного начала человеческой индивидуальности исходит из понимания роли и влияния культурных факторов на развитие личности (помимо и вне регулярного образования). Исследователь отмечает, что «образование как феномен бытия человека соотносится с экзистенцией человека, как она интерпретируется в ту или иную эпоху, и современное общество, выдвигая креативный идеал образованности, возлагает надежды на то, что в таком аспекте образование призвано стать механизмом противодействия обезличиванию личности в современном социуме диктатом массовой культуры и коммуникации»<sup>[81]</sup>.

При этом влияние культурных факторов оказывается важным как в их общественно значимом проявлении, так и в интимно-личностном переживании индивида, в его ценностно-мировоззренческих установках, интересах и т. д. Процессу «растворения» функций системы образования в социуме способствуют такие факторы культуры как изменение типа коммуникаций, ситуация постмодерна, возрастание экзистенциальной составляющей мышления (К. Манхейм) по сравнению с его социальной обусловленностью в общественном сознании. Эта закономерность сопряжена с основополагающей

интенцией современного культурного сознания: ориентацией на ценность уникальности и неповторимости отдельного индивида, его нравственности, что проявляется в постановке задач и целей для образования.

Необходимо уточнить, поскольку «в истории культуры соотношение разных ценностей не является неизменным, но имеет множество различных конфигураций»<sup>[82]</sup>, постольку на вершине иерархии ценностей может оказаться то один, то другой вид ценностей. При рассмотрении механизма и закономерностей функционирования аксиосистемы ценностей в сознании субъекта является то, что в своей оценке и ценностном осмыслении он изначально ценностно ориентирован: в его сознании в процессе социализации образуется и существует некая структура (определенным образом иерархически ориентированная система) ценностей, исходя из которой, он действует, постоянно обновляя данную структуру. Макрообъектами деятельности субъекта являются такие формы объективной реальности, как природа, культура, общество и сам человек. Именно от ценностного отношения субъекта к данным формам бытия завит его иерархия ценностей – от того какой смысл он вкладывает в понятия природы, общества, культуры и человека, какими функциями их наделяет и какие видит между ними взаимосвязи и общие закономерности развития, как отдельных частей сложной системы бытия, так и ее целостности. Изменение значения какого-либо объекта для субъекта в его сознании ведет за собой изменение его аксиоструктуры.

Причиной же изменения ценностного отношения является способность человека к оцениванию, т. е. к определению значения того или иного объекта, и осуществление деятельности оценивания, в результате чего структура ценностей обновляется и изменяется. В сознании индивида и общества ценностная система модифицируется постоянно, приобретая определенное иерархическое строение, зависящее от изменения соотношения ценностей, от приоритета одних ценностей перед другими.

Таким образом, можно утверждать, что системе ценностей (как закономерной и целостной организации ценностей, соответствующей ценностному сознанию человека) присущ внутренний динамизм, и

иерархия ценностей субъекта зависит от своеобразия и глубины осмысления им системно и сложно организованного бытия.

Выяснив обусловленность и некоторые закономерности развития аксиосферы в сфере культуры, необходимо более подробно рассмотреть механизм и алгоритм трансформации аксиологической составляющей содержания образования в педагогическом процессе. Для этого привлекаются концепции педагогической аксиологии и педагогической герменевтики.

Педагогическая аксиология – это наука о ценностях образования, в которых представлена система значений, отношений, принципов, норм, канонов, идеалов, регулирующих взаимодействие в образовательной сфере.

Опосредованная связь образования как ценностной системы с ее идеалом (образованностью) предполагает начать рассмотрение ее модификации с изменения «портрета» идеала.

В соответствии с указанными выше двумя основополагающими контекстами употребления понятия «образование», в современной философии образования можно выделить два основных подхода. В первом образовании в качестве идеала соотносится с процессом формирования, раскрытия и использования творческих способностей человека, внутренних резервов личности. В этом аспекте результаты исследования образования предопределены изначальной метафизической установкой ученого. Собственно идеал образованности заимствуется из философских концепций человека, и его пытаются осуществить в различных педагогических системах. Однако, усилия по воплощению идеала в жизнь зачастую оказываются безуспешными, а влияние инноваций на реформу образования в целом – незначительно. Это обусловлено тем, что в современной социокультурной ситуации отсутствует единая «картина мира», единые онтологические основания, однозначная метафизическая направленность, выступающая в качестве исходного принципа, задающего всю систему в целом, – в этих условиях ориентация на ту или иную философскую систему оказывается неэффективной.

Не останавливаясь на подробной характеристике второго подхода к употреблению понятия «образование», отметим лишь то, что в этом случае образование рассматривается с позиций его социальных функций в обществе. В этом контексте идеал образованного человека

принимался как «данность», как нерerefлектируемое отражение ценностей данной эпохи, а акцент делался на «результате» действия этого института в обществе, на эффекте, производимом педагогикой на те, или иные стороны общественной жизни. Понимание образования в контексте общественного института затрудняет возможность осуществить связь с современными тенденциями развития культуры, общества и человека. Так как даже принимая современный идеал образованности, педагоги, включенные в образовательную деятельность в рамках формального образования, «впитавшие» всю косность отживших стандартов, не в силах разорвать замкнутый круг возобновляющегося, системно организованного, замкнутого в себе процесса обучения и воспитания в устоявшихся формах.

Необходимость различения культурного смысла понятия «образование» (отнесенность его к основополагающим ценностям современной культуры) в качестве идеала современного типа образованности личности, от смысла, задаваемого устоявшимися формами педагогической деятельности в рамках общественного института, продолжает оставаться одной из фундаментальных проблем философии образования.

Решение этой проблемы, как отмечает Н.А. Люрья, связано с осознанием экзистенциальной обусловленности образования. Это означает, что в современной культуре важнейшую роль для личности играют те сферы, которые связаны с ее смысловым ценностным самоопределением. Образовательный институт в современном обществе не формирует духовную целостность личности, поэтому приоритет в построении содержания образования получает не непрерывное образование, как последовательная смена ступеней образования, охваченная единой стратегической основой и не различные альтернативные образовательные учреждения, а ответ на фундаментальные вопросы личной жизненной стратегии и в связи с этим ответы на вопросы: каким образом приобретаются ценности, как возникает ответственность, как осуществить правильный выбор? Нельзя сказать, что существующая система образования их обходит, но ясно одно: если она и помогает в их решении, то неосознанно, спонтанно, не для всех, в зависимости от искусства отдельных педагогов.

Для постановки и решения лично значимых вопросов необходимо формирование некой «промежуточной» области, опосредующей свободу личности и регулярное образование. Это – область формирования смыслов, целей, ценностных ориентиров. Проектирование содержания образования должно учитывать факт перестановки акцентов, связанных с переориентацией ценностей в культуре: не образование определяет жизненную стратегию личности, но личность определяет стратегию своей жизни, выбирая (проектируя) собственный образовательный процесс.

В методологическом плане для гуманитарного знания в целом и для педагогики, в том числе, особенно интересной и продуктивной с этих теоретических позиций является герменевтическая точка зрения, которая, стремясь преодолеть традиционную рационалистическую ориентацию и интеллектуализацию сознания, констатируя недостаточность теории истины как корреспонденции, идет к пониманию человека через рефлексивное осмысление богатейшего эмоционально-духовного опыта человечества, зафиксированного не только в науке, но и в религии, языке, народных традициях, искусстве, культуре в целом.

Герменевтический подход в педагогике призван выявить методологические основы воздействия идеальных (надстроечных) оснований на сферу сознания, внутреннюю мотивацию и смысловую деятельность педагога. В центре внимания герменевтики – проблема смыслообразования, смыслосозидания в контексте отношений объективно-содержательных характеристик смысловых образований и конкретных форм их функционирования, то есть «отношений превращенной формы» (М. К. Мамардашвили, Д.А. Леонтьев), изучавшихся до настоящего времени лишь в рамках психолингвистики<sup>[83]</sup>.

Закономерен вывод, что через трансформацию аксиологической составляющей содержания образования можно проследить трансформацию целей и предназначения традиционного общего и профессионального образования в контексте современной методологии педагогики (герменевтической) – развитие «понимающего» сознания, обусловленное динамикой системы соответствующих ценностей.

Как определяет С.А. Гончаров<sup>[84]</sup>, «...решение вопросов качества профессионального образования на принципиально новой методолого-технологической основе, которая формирует профессиональные компетентности и новое качество профессиональной личности, способной решать задачи повышения качества человеческих ресурсов и их эффективной адаптивности в меняющейся социально-экономической, информационно-технологической, поликультурной и полиэтнической среде» тесно связано с выработкой «качественно нового аналитического алгоритма мыследеятельности на основе понимания принципов порождения, производства и потребления идей и смыслов, понимания человеческого фактора и контекста его пребывания в той или иной ситуации». Необходимо, отмечает автор, сформировать «методологию рефлексии изменяющегося сознания в изменяющейся жизненной среде по отношению к другому человеку, социуму и властным структурам». Формируя «универсальные, транспрофессиональные способности, которые выражаются в аналитико-герменевтических процедурах: а именно в процедурах анализа-интерпретации и понимания социотекста и человека», создаем базу для «решения проблем в сфере социальной практики и личностного самоопределения».

**Радченко А.Н.**

## **Использование Интернет-технологий на уроках мировой художественной культуры**

Культурологические знания являются основой образования, ибо культура понимается как внебиологически созданный мир человека, как целостно-всесторонний способ «очеловечивания» человека. Культурология претендует на роль научной и образовательной парадигмы, фокусируя внимание на взаимоотношениях человека с природой, обществом, культурой и самим собой. Культурология – это метод и средство познания, особая область образования, способ мироосвоения, а также система мировоззрения.

Одновременно с развитием культурологии как научной дисциплины, должны развиваться и методики ее преподавания. Одной из важнейших составных частей культурологии является мировая художественная культура. При изучении этой дисциплины очень важно грамотно использовать мультимедийные технологии.

В интеграции письменного, словесного и аудиовизуального рядов преподавание предмета «Мировая художественная культура» способно активно влиять на формирование мировоззрения, символической базовой структуры сознания и способности воображения. В старших классах предмет активно влияет на иерархию ценностей учащихся. Речь идет об историко-культурной хроноструктуре как теоретико-исторической базе представления всей искусствовсферы культуры в ее исторической динамике, полноценной и яркой репрезентации в аудиовизуальном комплексе на современных носителях информации.

Используя увлекательные для молодого поколения информационно-коммуникационные технологии, можно обеспечивать развитие креативности учащихся, то есть творческих умений и способностей. Дети не будут ждать, когда их познакомят с информационным многообразием Интернета. И пока с миром компьютеров связаны интересы многих подростков, именно этот ресурс необходимо использовать для активизации образовательной работы и формирования креативности в новых условиях.

Освоение учителем новых информационных компьютерных технологий в образовательных областях «Искусство» и «Технология», применение их на уроке создает у детей положительную мотивацию к учению. Учитель учится у ребенка пользоваться компьютером и Интернетом, а учащийся учится у учителя отбирать нужную информацию. Возникает новый вид взаимоотношений между учеником и учителем – партнерство и сотрудничество в учебном процессе. Поэтому использование мультимедиа технологий при изучении «Мировой Художественной Культуры» видится жизненно необходимым, поскольку наглядно и понятно демонстрирует ученикам такие вещи, которые в любом другом представлении выглядели бы бледно. И стоит ли говорить о том, насколько важным, сложным и ответственным делом является построение мультимедийной панорамы развития художественной культуры России и мира. Нельзя не согласиться с А.Н. Ермиловым: «Только комплексная подача материала способна дать ученикам необходимое количество информации для воссоздания целостной картины мира»<sup>[85]</sup>. Следовательно, можно сделать вывод, что «мультимедийный урок» – не что иное, как освоение нового метода восприятия информации учениками, который позволяет провести инкультурацию учащихся более эффективно.

Мультимедийные уроки помогают решить следующие дидактические задачи:

- усвоить базовые знания по предмету;
- систематизировать усвоенные знания;
- сформировать навыки самоконтроля;
- сформировать мотивацию к учению в целом;
- оказать учебно-методическую помощь учащимся в самостоятельной работе над учебным материалом<sup>[86]</sup>.

Мультимедийную технологию можно рассматривать как объяснительно-иллюстративный метод обучения, основным назначением которого является организация усвоения учащимися информации путем сообщения учебного материала и обеспечения его успешного восприятия, которое усиливается при подключении зрительной памяти. Известно (исследования института «Евролингвист», Голландия), что большинство людей запоминает 5% услышанного и 20% увиденного. Одновременное использование аудио– и видеоинформации повышает запоминаемость до 40-50%.

Мультимедиа программы представляют информацию в различных формах и тем самым делают процесс обучения более эффективным. Экономия времени, необходимого для изучения конкретного материала, в среднем составляет 30%, а приобретенные знания сохраняются в памяти значительно дольше.

Первоначально теоретико-методологическая база программ по истории мировой и отечественной художественной культуры основывалась, во-первых, на отождествлении понятий «общество» и «культура», во-вторых – на линейно-формационном представлении о развитии истории и, в-третьих, – на специфической идеологической интерпретации социальной реальности, явлений культуры вообще и художественных произведений в частности. Игнорировалось представление о культуре в целом и искусстве как подсистеме культуры, их историческом усложнении; художественная культура отождествлялась с духовной культурой; не принималось во внимание значение собственно культурологических оснований для построения содержания курса, его дидактической проработки и создания соответствующих аудиовизуальных комплексов<sup>[87]</sup>.

Интернет-технологии позволяют расширить возможности мультимедийного комплекса путем обширной информатизации как учеников, так и учителей. Однако применение этих технологий в практике освоения историко-культурологических, художественно-практических и искусствоведческих сфер в постоянно расширяющемся потоке компьютерных инноваций развито явно недостаточно. И это при том, что огромные пласты истории культуры в целом, мировой художественной культуры, отдельных видов искусства представляются наиболее благодатными и эффективными для компьютерного изложения и обучения.

В то время, когда в Интернете ведется обмен опытом преподавателей различных учебных дисциплин, области «Искусство» и «Технология» не стали пока объектом активного рассмотрения в сети. Хочется верить, что для это сообщество будет не просто источником интересной информации, а виртуальной площадкой обмена культурологическим опытом.

Достоинства использования Интернет-технологий можно свести к двум группам: технологическим и дидактическим. Технологическими достоинствами являются быстрота, маневренность, оперативность,

возможность просмотра и прослушивания фрагментов и другие мультимедийные функции. Дидактические достоинства интерактивных уроков – создание эффекта присутствия («Я это видел!»), у учащихся появляется ощущение подлинности, реальности событий, интерес, желание узнать и увидеть больше. Изучение мировой художественной культуры становится увлекательным занятием, сродни походу в музей, не выходя за пределы класса<sup>[88]</sup>.

Посредством таких уроков активизируются психические процессы учащихся: восприятие, внимание, память, мышление; гораздо активнее и быстрее происходит возбуждение познавательного интереса. Этому способствует также и то, что человек по своей природе больше доверяет глазам, и более 80% информации воспринимается и запоминается им через зрительный анализатор. Другой причиной является использование детской заинтересованности в современных технологиях, что тоже способствует мотивации учебной деятельности.

Новый импульс информатизации образования дает развитие информационных телекоммуникационных сетей. Глобальная сеть Internet обеспечивает доступ к гигантским объемам информации, хранящимся в различных уголках нашей планеты. Многие эксперты рассматривают технологии Internet как революционный прорыв, превосходящий по своей значимости появление персонального компьютера. И, соответственно, понятие информационная культура нельзя сегодня рассматривать в отрыве от знания технологических возможностей Internet.

Говоря об учащихся, было бы более корректно обсуждать вопрос об определенном уровне информационной грамотности, помня о том, что культура занимает значительно более высокую позицию в цепочке грамотность – образованность – профессиональная компетентность – культура – менталитет, характеризующей структуру становления личности.

Для более эффективной работы с учебным материалом, ученикам будет также полезно пользоваться базой данных информационных ресурсов. Сегодня трудно найти человека, у которого дома, на работе или у знакомых не было бы компьютера. Это позволяет учащимся постоянно пополнять информационное поле своих компьютеров, что дает дополнительную возможность заниматься предметом «Мировая

художественная культура» дома, а также иметь постоянную возможность поддерживать связь, как с учителем, так и с одноклассниками. Кроме этого, подготовка к уроку будет проходить более эффективно и интересно, поскольку работа с огромным информационным полем Интернета делает изучение предмета захватывающим и увлекательным. Использование гиперссылок поможет учащимся с минимальными временными затратами охватить большой объем информации. Использование Интернет-технологий в преподавании мировой художественной культуры не только актуально, реально, но и жизненно необходимо.

Образовательные ресурсы сети Интернет можно разделить на несколько групп:

1. классификаторы образовательных ресурсов, образовательные порталы:

- <http://www.redline.ru> – Российская образовательная сеть;

2. сайты министерств, ведомств, фондов, общественные организации, дополнительное образование:

- <http://www.informika.ru> – «Информика»;

- <http://www.dod.miem.edu.ru> – «Дополнительное образование»;

- <http://www.nasledie.ru/obraz> – фонд «Наследие»;

- <http://www.mtu-net.ru/prosvechen/> – фонд «Просвещение»;

- <http://www.alledu.ru> – «Все образование».

3. сайты ВУЗов:

- <http://www.msu.ru> – МГУ;

- <http://www.tstu.ru> – ТГТУ

4. сайты, посвященные вопросам подготовки и переподготовки специалистов:

- <http://www.citforum.ru> – подготовка и переподготовка специалистов;

- <http://www.ipro.ru> – Институт развития профессионального образования;

- <http://www.eurekanet.ru> – инновационная сеть «Эврика»;

5. информационные сайты (библиотеки, музеи, архивы):

- <http://www.rsl.ru> – Ленинская библиотека;

- <http://www.nlr.ru> – Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург;

- <http://www.history.chat.ru> – «Интернет – история»;

• <http://www.countries.ru/library.htm> – Библиотека по культурологии;

- <http://lcweb.loc.gov/homepage/> – Библиотека Конгресса США;
- <http://www.exteach.ru/library> – Библиотека РАО С-Петербург;
- <http://www.lib.ru> – электронная библиотека.

6. сайты виртуальных образовательных учреждений:

- <http://www.college.ru> – Открытый колледж;
- <http://www.eidos.ru> – Центр дистанционного обучения «Эйдос»;
- <http://www.anriintern.com> – Дистанционное образование;
- <http://www.osp.ru> – «Открытые системы»;

7. сайты средних образовательных учреждений:

- <http://www.allbest.ru/union> – Союз образовательных сайтов;
- <http://schools.techno.ru> – школы в Интернете;

8. сайты, поддерживающие образовательные проекты:

- <http://www.fio.ru> – Федерация Интернет образования;
- <http://www.projectharmony.ru> – Проект «Гармония»;
- <http://www.teletesting.ru> – «Телетестинг»;
- <http://www.ege.ru> – Единый экзамен;
- <http://www.chi2000.chat.ru> – «Дети России»;
- <http://www.school-sector.relarn.ru> – «Школьный сектор».

9. сайты электронных изданий:

- <http://www.ug.ru> – «Учительская газета»;
- <http://www.1september.ru> – «1 сентября»;
- <http://www.director.ru> – «Директор школы»;
- <http://www.izvestia.ru> – «Известия»;

10. сайты, посвященные различным аспектам преподавания школьных дисциплин (методика преподавания, электронные издания, мультимедийные программные средства):

- <http://www.history.ru> – История;
- <http://www.physicon.ru> – Фирма «Физикон»;
- <http://www.geo2000.nm.ru> – География;
- <http://www.baty.ru> – «Океан Знаний»;
- <http://www.chronobus.ru> – Фирма «Хронобус»;
- <http://www.inisoft.com.by> – ПМК по предметам;
- <http://www.mediahouse.ru> – История Древнего мира;
- <http://www.peoples.ru> – ЖЗЛ;
- <http://www.nd.ru> – Иностранные языки.

11. сайты информационных ресурсов для школьников:

- <http://www.edunews.ru> – для поступающих в вузы;
- <http://www.aboard.ru/news.htm> – учеба за рубежом;
- <http://www.yfu.org> – международный обмен школьниками;
- <http://www.gsn.org> – школьная сеть США

В век, когда СМИ, как никогда раньше, имеют значительное влияние на мировоззрение человека и общества, невозможно отрицать тот факт, что эффективность Интернет-технологий позволяет не просто расширить знания учащихся, а при правильном подходе направить поток информации в русло гармоничного развития личности каждого школьника. Изучение мировой художественной культуры с использованием возможностей сети Интернет позволяет осмыслить и донести до каждого ученика взаимосвязь прошлого с настоящим, привить любовь к национальным традициям, а также подготовить школьников к осознанному выбору своей будущей профессии.

## **Филановская Т.А.**

### **Системный подход в исследованиях хореографической культуры**

Системный подход и применение идей синергетики к исследованиям феноменов культуры в последнее десятилетие становится методологической основой культурологической научной мысли. Интегрируя различные области гуманитарных наук, это позволяет в связке рассматривать явления культуры во взаимообусловленности их проявлений. Однако новые подходы, экстраполированные на социокультурное развитие общества, требуют осмысления. Участники научно-методологического семинара «Культура и культурная политика», обсуждавшие синергетическую концепцию культурно-исторического процесса М.С. Кагана, продемонстрировали несовпадение исследовательских позиций, но, тем не менее, пришли к позитивному выводу, что «применение синергетического подхода к социальным и культурным явлениям и процессам не является механистическим и непродуктивным»<sup>[89]</sup>. Сам ученый называл синергетику «магическим ключом» к постижению закономерностей культурно-исторического процесса. Действительно, эвристичность ряда базовых положений привлекает внимание современных исследователей теории и истории культуры. Целью данной статьи является попытка применения идей синергетики к изучению динамики хореографического образования.

В науках об обществе, культуре, человеке существуют сотни определений понятия «культура». Однако в последнее время появляются толкования термина в контексте общей теории систем (Ю. В. Осокин, П.Ю. Черносвитов). Например, российский философ В.С. Степин определяет культуру как «систему исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности (деятельности, поведения и общения), обеспечивающих воспроизводство и изменение социальной жизни во всех ее основных проявлениях»<sup>[90]</sup>. Культура рассматривается им как система и как сложно организованный и развивающийся набор систем.

Культура как мегасистема имеет многоуровневую структуру. Одной из подсистем является художественная культура, аккумулирующая ценности и смыслы материальной и духовной сфер и сама являющаяся системой. В структуру художественной культуры входит: «... собственно художественное творчество, его организационная инфраструктура, его материальная инфраструктура, художественное образование и повышение квалификации, организованная рефлексия процессов и результатов художественного творчества, эстетическое воспитание и просвещение, реставрация и сохранение художественного наследия, художественно-творческая самодеятельность населения, государственная политика в области художественной культуры»<sup>[91]</sup>. Элементы системы взаимно определяют, обогащают, дополняют друг друга, образуя организованную целостную структуру, обладающую новыми свойствами. Еще Аристотель отмечал, что у системы есть свойство целого быть больше суммы своих частей. Хореографическая культура, в свою очередь, является подсистемой художественной культуры и включает следующие элементы: хореографическое искусство как ядро, центр, системообразующий элемент; социокультурные институты, транслирующие произведения искусства: театры оперы и балета, филармонии, концертные залы, Дворцы и Дома культуры; творческие союзы; образовательные учреждения, Министерство и департаменты по культуре; балетоведческая критика.

Один из основателей синергетики, лауреат Нобелевской премии по химии И.Р. Пригожин, бельгийский физик и философ русского происхождения, полагает, что каждая система представляет собой сложное целое, состоящее из многих элементов, связанных между собой. Сложность системы продуцирует ее неустойчивость, которая порождает движение. Движение вызывает изменения, которые являются необратимыми, и система начинает нелинейно развиваться. При наличии энергетической подпитки система может сама искать новые, более высокие уровни организованности, как это ни парадоксально, но в этом случае хаос, неустойчивость обладает творческим потенциалом. Он писал: «лишь в неравновесной системе могут иметь место уникальные события и флюктуации, способствующие этим событиям, а также происходит расширение масштабов системы, повышение ее чувствительности к внешнему

миру и, наконец, возникает историческая перспектива, т. е. возможность появления других, быть может, более совершенных, форм организации»<sup>[92]</sup>. Действительно, искусство танца, являющееся ядром хореографической культуры, – элемент крайне неустойчивый, склонный к скачкообразным переходам из одного состояния в другое. Это выражается в смене художественных стилей, возникновении направлений, например, народно-сценического, современного танца, смещении жанров, выработке новых художественных средств выражения. Образование, являясь элементом системы, не производит, но осуществляет отбор и транслирование фактов и ценностей культуры в социум, активно взаимодействуя с деятелями и менеджерами искусства. Хореографическое образование определяется тенденциями развития искусства, балансируя между традициями и новациями. Поэтому рассматривать динамику хореографического образования в России необходимо во взаимосвязи с развитием этого вида искусства в данный культурно-исторический период, а также с культурной политикой, которая является механизмом управления процессами создания, распространения и трансляции художественных ценностей.

Через культурную политику власть реализует свои цели, влияет на характер искусства, его содержание, стиль, форму, способы контакта с аудиторией. В зависимости от культурной эпохи, политического режима, мера требований к художнику со стороны властных структур и границы дозволенного меняются. Государство, являющееся главным институтом политической власти, может оставлять художнику иллюзию свободы или навязывать ему жесткий диктат, поддерживать его или отпустить на волю рыночной экономики. Характер режима правления: демократический, авторитарный, тоталитарный, бюрократический, – определяет и характер культурной политики. Государственный аппарат, держа в руках экономические и моральные нити управления (премии, денежные вознаграждения, подарки, гранты, почетные звания, ордена и медали, места в президиумах и комитетах, упоминания в словарях и энциклопедиях), ставит художника в зависимую ситуацию. Впрочем, достаточно часто интересы художника и правящей элиты совпадают, возникают другие условия для творческого развития. «Реальная власть в обществе – это, прежде всего, власть над процессами формирования картины мира

подвластного ей населения», – отмечают В.С. Жидков и К.Б. Соколов<sup>[93]</sup>. Искусство может быть ненавязчивым средством формирования тех идеалов и настроений населения, которые желательны власти и имущим.

Художественное образование является институтом культурной политики и определяется ее интересами, отсюда его исторический характер, т.е. способность модернизироваться при смене политических, экономических, культурных парадигм. Государство, наряду с обществом, принимает доминирующее участие в организации образования, его финансировании, направлении вектора развития. Характер хореографической культуры в ту или иную эпоху определяется реальным соотношением сил между государственным заказом и искусством балетмейстера, между состоянием подготовки будущих артистов сцены и уровнем исполнительской культуры, между независимостью позиций художественно-балетной критики и тенденциями развития и презентации искусства танца.

Согласно синергетической концепции, для развивающихся систем характерны смены состояний устойчивости и неустойчивости, разрушение одной структуры и создание другой. Именно неустойчивость является залогом развития. М.С. Каган, используя принцип нелинейного развития сложных и сверхсложных систем, убедился, что «история культуры есть единый процесс, и процесс развития; во-вторых, это нелинейное движение, идущее на каждой ступеньке этой исторической лестницы разными путями, пока под действием силы притяжения «аттрактора» не изберет наиболее перспективный путь»<sup>[94]</sup>. Другими словами, те периоды в истории, когда происходит ломка сложившегося культурного, ментального стереотипа и перед системой открываются разные возможности дальнейшего поведения, т. е. точки ветвления, возможные пути развития, дифференциация целого на отдельные направления, синергетика называет бифуркацией, а резкие изменения поведения системы в ответ на изменение внешних условий – катастрофами.

Развитие системы профессионального хореографического образования в России, начиная с 1738 года, происходило неравномерно, отличалось неустойчивостью в точках бифуркации, совершая переход в качественно иное состояние. Возникновение хореографического образования было детерминировано внешними

причинами: повышением социокультурной роли искусства в европеизирующейся России середины XVIII века, и в частности, доминирующей ролью танца в культуре дворянского сословия, когда балы и ассамблеи регламентировали жизнь частную и служебную как мужчины, так и женщины. Другой внешней причиной, определившей развитие моделей образования, был синтез видов музыкального театра, заимствованного в результате процессов аккультурации из французской, итальянской и немецкой культуры. Жанры оперы, балета и драмы были интегрированы в одном представлении. «Опера XVIII века, соединенная с балетами, поставленная в роскошных декорациях и костюмах, с массовыми сценами и очень часто связанная с действиями театральных машин, ...представляла собою наиболее роскошное придворное зрелище»<sup>[95]</sup>. Балетовед В.М. Красовская замечала, что «...балет того времени, кроме танца и пантомимы, включал в себя также сценическую речь и пение. Только к концу XVIII века действие балетного спектакля в России перестало сопровождаться речью»<sup>[96]</sup>. Синтетический характер сценического искусства детерминировал модель хореографического образования интегративного типа.

Архивные документы подтверждают, что сначала образование в Санкт-Петербургской Танцевальной школе было узкопрофессиональным, ремесленным, утилитарным. Школа была создана как закрытое придворное учреждение. Отсутствие дифференциации драматического и балетного жанров требовали одновременного изучения танцевального и актерского мастерства, интегрируя их в учебном процессе и сценической деятельности. «Ежегодные новые оперы, украшавшиеся всегда новым балетом, и еженедельные комедии и интермедии давали достаточную практику танцорам и танцоркам и способствовали их дальнейшему совершенствованию», – свидетельствовал современник Я. Штелин<sup>[97]</sup>. Интегративная модель обучения существовала достаточно долго – примерно столетие, меняясь в деталях, но по сути готовила артиста к исполнительской деятельности в любом виде искусства: пении, драме, танце. Артист императорских театров Т.А. Стуколкин, обучавшийся с 1836 по 1845 год, вспоминал: «По правилам того времени, всякий воспитанник обязательно должен был учиться и петь, и танцевать, и драматическому искусству, и играть на каком-либо музыкальном

инструменте. Благодаря этому... если у него не оказывалось драматических способностей, то он выходил в балет, не в балет, так – в оперу, не в оперу, так в музыканты, а то – и в суфлеры, статисты, фигуранты, машинисты»<sup>[98]</sup>.

В соответствии с идеей нелинейных систем следующий период смены моделей образования связан также с процессом ветвления, дифференциации интегративного типа обучения по разным видам искусства. Процесс не был одномоментным, он имел переходный период, когда Устав 1809 года заложил новые культурно-образовательные смыслы, намечая дифференциацию учебных программ в зависимости от природных способностей воспитанника. Причем на первом этапе обучение сохранялось интегрированным, а на втором, «когда уже способности... довольно обнаружатся, обучать их с нарочитым старанием тому искусству, к которому по их склонностям и дарованию они предназначаются...»<sup>[99]</sup>. Данная модель образования строилась на новых идеях гуманной педагогики: учитывала латентный период развития творческих способностей учащихся, давала время созреть и раскрыться природному таланту, учитывала синкретизм детского мышления и восприятие искусств как целостную систему. В Уставе 1829 года еще резче обозначался процесс дифференциации подготовки артиста балета от других специальностей, о чем свидетельствует новая структура, состоящая из двух отделений, названных разрядами. В первом готовились к драматической, оперной и музыкальной карьерам, во втором – к балетной. Учащиеся обоих разрядов изучали общеобразовательные предметы (закон Божий, российская грамматика, чтение и грамматика французского, немецкого языков, арифметика, чистописание, география, история и мифология, российская, французская, немецкая словесность). Из специальных предметов на балетном отделении преподавали танцевание, игру на фортепиано или скрипке, гимнастику, фехтование, мимику, рисование (у воспитанниц – рукоделие). Нововведения эпохи Александра II не были столь радикальными, но они показывали распространенность либеральных идей в обществе: снятие сословных ограничений при приеме, утверждение коллегиального органа управления – конференции (аналог педагогического совета), впервые наметилась дифференциация видов танцевального искусства: балетный, бальный, характерный танец в расписании.

Послереволюционная ломка экономической, политической и социальной жизни привела систему хореографического искусства и образования к кризису, ввергла ее в состояние хаоса, который представлял угрозу основам школы классического танца, которая стала наконец-то складываться как национальная после почти двухсотлетнего господства французской и итальянской школ исполнительства и методики обучения. В период нестабильности возникали и исчезали новые типы школ в соответствии с лозунгом «искусство принадлежит народу». Таким примером является Школа Русского балета под руководством А.А. Волынского. В архиве ЦГАЛИ сохранился Доклад комиссии от 26.03.1921, образованной для обследования деятельности Школы. Несмотря на авторитетные имена педагогов – А.Я. Вагановой и Н.Легата, комиссия, посетив их уроки, пришла к заключению, что «степень подготовленности этих обучающихся крайне низкая и только в отношении всего нескольких человек можно сказать, что они могут заниматься на этой части Школы»<sup>[100]</sup>. Ошибкой был рост числа принимаемых детей: в школе обучалось 276 человек, с 1919 года в Театральном Балетном Училище значилось 350 учащихся, тогда как в 1917 году вместе с Драматическим отделением всего обучалось 127 человек.

Позитивным моментом развития системы хореографического образования в 20-30 годы было ветвление его по направлениям: классический, народный, позже – современный танец. Следующей точкой бифуркации, которая привела к дифференциации по квалификациям, является послевоенный период. В 1946 году в ГИТИСе открыта кафедра хореографии, которая готовила кадры с высшим образованием не только с квалификацией «артист», но и «педагог», «балетмейстер». С возникновением новых типов учебных заведений список квалификаций расширяется: руководитель самодеятельного коллектива, репетитор, балетовед, концертмейстер. К сегодняшнему дню система хореографического образования оформилась в единую целостную систему непрерывного многоуровневого образования: начальное образование (ДШИ) – среднее специальное образование (Училища, колледжи) – высшее образование (Академии танца, вузы культуры и искусства, педагогические университеты).

**Часть 2**

**Феноменология культурного наследия**

**Марсадолова Т.Л.**

## **Воплощение модели мира в традиционных жилищах славян и скандинавов**

Начиная с VI-VII вв., Балтийское море становится местом непосредственных контактов нескольких крупных этносов: германцев, славян, балтов, финнов, саамов, соприкасавшихся периферийными областями своих ареалов. На VII-XII вв. приходится период активного взаимодействия славян и скандинавов в балтийской культурной ойкумене: торгового (обмен материальными ценностями), военного, династического и сакрально-религиозного<sup>[101]</sup>.

Существует гипотеза, что имя народа «славяне» происходит от имени древнего народа «венеты» (венеды), которое может восходить к многократно упоминаемому северогерманскими сагами имени мифологического народа ванов<sup>[102]</sup>. Викингами называли скандинавских воинов, торговцев и пиратов, совершавших морские походы в другие страны в период раннего средневековья (IX-XI вв.). Этимология слова «викинг» связана с древнегерманским глаголом *wiking*, который означал «идти в море для приобретения богатства и славы»<sup>[103]</sup>.

Модель мира отражает относительно полное представление человека о его взаимодействии с окружающей действительностью. Мифологическая модель мира отражает представления о мироздании: в нее входят представления о творении мира (космогония) и богах, месте человека в мире, пространстве и времени.

Для мифологических представлений о мире характерны понятия о хаосе и космосе, мировой оси – Мировом Древе, подземном и небесном мирах и их обитателях, сверхъестественных явлениях природы.

Согласно славянскому космогоническому мифу, в начале существовала только морская бездна – архетип Мирового Океана и олицетворение хаоса: «земля волею Божией вышла из морской бездны, в которую до начала мира была погружена вместе с солнцем, месяцем, звездами, молнией и ветрами...»<sup>[104]</sup>. В «Старшей Эдде», главном

источнике по мифологии скандинавов, в «Прорицании провидицы» говорится, что вначале «всюду бездна зияла»<sup>[105]</sup>.

Исследователь славянской мифологии А. Афанасьев писал, что первая чета людей была создана Богом из дерева. Славяне верили, что душа новорожденного нисходит на землю в виде молнии, пущенной в дерево<sup>[106]</sup>. И по скандинавской мифологии первые люди были сотворены из деревьев: мужчина из Аска-ясеня и женщина из Эмблы-ивы (вяза или ольхи), которым бог Хенир дал душу, верховный бог Один дал дыхание, а бог огня Локи дал тепло и цветущие краски.

В скандинавском мифологическом сборнике «Младшая Эдда» в разделе «Язык поэзии» приводятся «кеннинги мужа» (метафорические описания воинской доблести), в которых воина описывают через названия деревьев: «А так как зовется он «испытателем оружия и вершителем битв», а слова «испытатель» и «вершитель» созвучны названиям деревьев, скальды, сообразуясь с этим, зовут человека «ясенем», либо «кленом», либо «лесом»...<sup>[107]</sup>

Первоначально среди восточных славян было распространено поклонение «стихийным божествам, явлениям природы, а именно: светилам небесным, огню и воде, земле, камням и горам, деревьям и рощам (и живущим в них духам)»<sup>[108]</sup>. Высшая мифология славян представлена пантеоном богов, который претерпевал значительные изменения в связи с историческим развитием. Князь Владимир в Киеве учредил следующий пантеон богов: «И нача княжити Володимир в Киеве един, – сообщает летопись под 980 г., – и постави кумиры на холиму вне двора теремнаго: Перуна древяна, а главу его сребряну, а ус – злат, и Хърса, Дажьбога, и Стрибога, и Симарьгла, и Мокошь»<sup>[109]</sup>. Верховный бог славян Перун – бог-воитель, «создатель молний», «владыка всего». С Перуном тесно связано такое божество, как Волос (Велес) или «скотий бог». Хорс – божество солнца, культ которого «естественно вросся» в восточнославянское язычество через механизм ассимиляции иранцев. Дажьбог – тоже божество солнца, сын Сварога (бога неба). Мокошь – «мать урожая», то есть богиня плодородия.

Викинги поклонялись деревянным изображениям скандинавских богов, которые они возили на своих кораблях в походы в другие страны. Обычно жертвоприношения богам на родине скандинавы приносили в священных рощах, вывешивая на деревьях жертвенных животных; в лугах, перед скалами и холмами или на берегах

болотистых озер, куда бросали жертвоприношения. Многие области в Скандинавии были посвящены богам и носили такие названия, как Луг Одина, Поле Одина, Скала Тора, Поле Фрейра<sup>[110]</sup>. Пантеон скандинавских богов наиболее детально описан в «Младшей Эдде» в «Видении Гюльви». Главными богами выступают асы и некоторые ваны (Ньерд, Фрейр и Фрейя). Наиболее почитаемыми богами были Один, Тор и Фрейр. Один или Всеотец – самый мудрый, отец всех богов, бог неба и войны. Тор – сильнейший из всех богов, бог грома и молнии, бог-воин, побеждающий великанов. Фрейр – бог плодородия, ему подвластны дожди и солнечный свет.

По мифологическим представлениям скандинавов, Вселенная состояла из огромного числа миров и была сотворена слиянием огня Муспельхейма и льда Нифльхейма. Тримя основными мирами, располагающимися по вертикали были: самый высокий – Асгард – мир богов, срединный – Мидгард – мир людей, самый низкий – Хель – мир мертвых. В Асгарде располагался своеобразный рай для воинов, умерших почетной смертью в сражении – Вальхалла. Каждая сторона света ассоциировалась с особым мифическим миром. На востоке находился Йотунхейм – мир великанов, враждебных асам и людям, на западе – Ванахейм – мир добрых духов природы, на севере – Нифльхейм – мир льда, на юге Муспельхейм – мир огня.

В славянской мифологии также существовали представления о трех основных мирах – небесном, мире людей и подземном. Славяне верили, что существует два неба: одно – водное, верхнее («хляби небесные») и нижнее – солнечно-воздушное, разделенные прозрачной твердью как стеклянным сводом, отсюда «небосвод»<sup>[111]</sup>. Архетип Мирового Древа является одним из центральных для славянской и скандинавской мифологий. Ясень Иггдрасиль (древо Одина) – Мировое Древо скандинавов, пустившее три корня в разных мирах. Мировое Древо славян – дуб (древо Перуна), но иногда в его роли выступает береза или ясень<sup>[112]</sup>.

В мифологической модели мира славян и скандинавов время циклично и материализовано в определенных объектах. Это молодильные яблоки Идун, которые, по скандинавской мифологии, должны принимать асы, чтобы не стареть, и молодильные яблочки, которые добывает герой в русских народных сказках. Таким образом,

жизнь людей и богов составляет замкнутый круг: молодость – старость – молодость.

Человек, задумавший построить дом, включал его в окружающий мир. Дом являл собой микрокосм, Вселенную, уменьшенную до размеров человека. Дом делил мир на «домашнее» и «недомашнее». В русской народной сказке «Петух и жерновцы» изба связывается с Мировым Древом. Старик со старухой живут в нищете и питаются желудями. Старуха роняет один желудь в подпол, и он там прорастает. Деревце начинает расти и дорастает до пола, так что приходится разбирать половицы. А вскоре дорастает до потолка, так что и потолок и крышу приходится разбирать, а «дерево все растет, да растет, и доросло до самого неба»<sup>[113]</sup>.

В «Саге о Вельсунгах» так рассказывается о строительстве скандинавского дома: «Вельсунг-конунг велел выстроить славную некую палату, а строить велел так, чтобы посреди палаты росло огромное дерево, и ветви того дерева с дивными цветами ширились над крышей палаты, а ствол уходил вниз... и звали его родовым стволом»<sup>[114]</sup>.

Уподобление строительства дома строительству мира подтверждается актом жертвоприношения или принесения первожертвы. У славян при строительстве дома всегда приносилась строительная жертва (конь, петух или курица). Рубка деревьев, как растительная жертва, компенсировалась в древности человеческим жертвоприношением для поддержания мировой гармонии.

Когда начинали рубить новую избу, в центре устанавливали деревце (молодая березка, рябинка или кедр), которое воплощало строительную растительную жертву и символический центр мироздания. Это объясняется тем, что дом – микрокосм, а дерево в нем – центр мира. Позднее после принятия христианства при строительстве дома деревце заменялось крестом.

Ахмед ибн-Фадлан описал строительство домов викингами, прибывшими на Русь: «Они прибывают из своей страны и причаливают свои корабли на Атыле, – а это большая река, – и строят на ее берегу большие дома из дерева»<sup>[115]</sup>. Выбор места для расположения жилища был связан с сакральными действиями. Существует гипотеза, что у викингов был дух-покровитель дома *Vii*, изображение которого они брали с собой, когда переселялись в чужие

страны: «С берега они опускали доску с его изображением. Там, где волна выбрасывала ее на берег, и суждено было встать новому дому»<sup>[116]</sup>.

Традиционным типом жилища славян были деревянные срубные дома или избы. Самый простой и архаичный тип жилища – истопка, однокамерное помещение, от названия которого произошло слово «изба». Кроме срубной избы у славян существовали также курени, мазанки и хаты. В X-XIII вв. земляничный тип жилья, распространенный в основном на юге, уступает место срубной избе.

Размер срубного жилища определялся длиной бревен (от 6,5 до 8,5 м). Типичный дом славян был трехкамерный, состоящий из избы, сеней (коридора) и клетки. Иногда жилище могло и не иметь клетки. Тип такого дома сложился в X-XI вв. К обеим сторонам средней части постройки (сеням) примыкали два жилых помещения или одно жилое и одно хозяйственное.

Основным жилым помещением была изба. Клеть – неотапливаемая жилая постройка – использовалась часто в качестве кладовой. Иногда жилых помещений могло быть больше, в зависимости от количества человек (семей), проживающих в доме. А двор, где были расположены постройки для скота, хранения кормов, сельскохозяйственных орудий и транспорта, мог быть закрытым или открытым.

При планировании дома соблюдалась связь между четырьмя сторонами света, четырьмя временами года и четырьмя сторонами дома. Жилище славян было ориентировано на юго-восток. Ориентация на восток была связана с восходом солнца, божество которого почиталось на Руси. В «Слове о полке Игореве» звучит идея происхождения людей от солнца и они называются внуками Дажьбога. Летняя половина избы была ориентирована на юг или восток, а зимняя – на север или запад. С югом и востоком связывались представления о солнце и жизни, а с севером и западом – о тьме и смерти. Как солнце заходит на западе каждый день, так и зимой природа умирает.

Жилая комната делилась на две части – мужскую (внешнее пространство, около двери) и женскую (внутреннее пространство, околочное) – деревянной перегородкой-переборкой, идущей от свободного угла печи до противоположной стороны. В женской половине, носившей название «бабий кут», находилась печь.

Во внутренней части жилища резко выделялись следующие доминанты: печь, расположенная в противоположном от входа углу (север/ запад), и по диагонали от нее напротив – красный угол (юг/ восток). В задней части избы от печи до боковой стены под потолком устраивался деревянный настил – полати. Скамьи для сиденья располагались вдоль стен. Двери в избе были низкие, а окна маленькие. Свет попадал в комнату через рамку, затянутую рыбным пузырем или брюшиной.

Славянский дом отражал в своей конструкции представление о трех мифологических мирах: небесный мир (чердак и крыша), земной мир (от потолка до пола), подземный мир («погреб» – место погребения).

Чердак и крыша ассоциировались с небесным миром. Конек, возвышающийся над крышей славянской избы, символизировал солнце. Таким образом, для крыши с конской головой дом являлся «телом», а его основание – «ногами»<sup>[117]</sup>. Когда над крышей возвышался силуэт петуха, то он олицетворял победу сил света над силами тьмы.

Жилое пространство избы соответствовало срединному миру в мифологической модели, так как именно в нем происходили все основные события жизни людей. Подпол в избе ассоциировался с подземным миром – миром мертвых, так как в подполье захоранивали некрещеных младенцев; с ним, как и с чердаком, связывали культ предков.

Потолок и пол – границы между мирами. Потолок часто называли «верхний пол». Славяне считали, что двери, окна и порог – выход в потусторонний враждебный мир. Окна символизировали связь с миром мертвых, поэтому через них нельзя было входить в дом.

Матица являлась символом Мирового Древа и центром дома – границей между верхом и низом. При строительстве дома необходимым элементом было сакральное путешествие плотника по матице, сопоставимое с путешествием шамана по Мировому Древу. На матице висела колыбелька младенца, то есть от нее зависело продолжение жизни семьи.

Сакральным центром жилища и главным оберегом семьи была печь: «Печь в дому – то же, что алтарь в церкви, в ней печется хлеб»<sup>[118]</sup>. Печь для нового дома начинали сооружать, когда в нем не

было еще ни окон, ни дверей, а потолок над печью еще не застилали. Славяне считали, что без печи нет дома. Пословица гласит: «Догадлив крестьянин, что на печи избу поставил» (там же). «Конник» у печи был священным местом в избе. Белорусы называли угловой столб печи «дедом» и отождествляли его с домовым, который был духом-покровителем дома.

Сакральный статус избы, как обжитого пространства, подчеркивается охранно-магическими символами. Обережные орнаменты наличников окон и входных проемов всегда украшались деревянной резьбой с солярной символикой, отражающей движение солнца по небосводу<sup>[119]</sup>. На матице часто вырезали «громовой знак» – колесо Юпитера-Рода – круг с шестигранником и шестилучевой розеткой внутри него. На спинках кресел изображалось солнце в трех позициях, знаки плодородия и «хляби небесные».

Длинный дом скандинавов – традиционное жилище, существовавшее в период великого переселения народов (III – V вв. н.э.), в эпоху вендель (V-IX вв.) и в эпоху викингов (IX-XI вв.). Типу «длинного дома» предшествовали полуподземные помещения – землянки, существовавшие примерно с 400 г. Землянки были наполовину врыты в землю, некоторая часть их стен была земляной, а крыша подпиралась двумя столбами.

Длинный дом, с двумя рядами опорных столбов, был построен в форме вытянутого прямоугольника и делился на три части: посередине – жилая комната (или несколько комнат, в зависимости от количества проживавших в доме малых семей), а по бокам – амбар и хлев. Размеры такого дома были от 8 до 70 м длиной и от 4,5 до 10 м шириной. Длинными сторонами дома были южная и северная, поэтому дом был ориентирован с востока на запад. Таким образом, и у скандинавов дом был связан с культом солнца, потому что дом два раза в день освещался солнцем (восход/закат).

В жилище вели два входа: с восточной стороны и западной. Вход с западной стороны считался главным, через него входили только мужчины<sup>[120]</sup>. Это можно объяснить тем, что запад ассоциировался со страной добрых ванов, поэтому запад – добро для хозяина дома. К 1000 г. три части единого дома обособились в отдельные строения.

Основная конструкция «длинного дома» выполнялась из дерева. Другими строительными материалами служили ветки, прутья, глина,

солома, торф и дерн. Два ряда столбов или толстых досок были врыты в землю и расположены симметрично по оси здания. Линия конструкции стен могла быть и выгнутой. Две длинные стены ближе к концам матицы заметно загибались в верхней части. Считается, что эта традиция восходит к первобытным временам, когда на дома вместо крыши клали перевернутую лодку. Окон в домах первоначально не было, лишь в X – XI вв. появляются оконные проемы, закрываемые бычьими пузырями.

Саги часто упоминают о земляном доме – скрытом подземном жилище с потаенными ходами, ведущими, с одной стороны, к главному дому, а с другой – к ближнему лесу или реке. В этом подземном жилье прятали драгоценности и спасались семьи в случае опасности или укрывали своих друзей.

Центром жилища была жилая комната, длиной в среднем 12 м, посередине которой находился главный очаг, сложенный из камней. Очаг использовался для обогрева комнаты, а также для магических ритуалов. Для приготовления пищи использовались малые очаги (по одному для каждой малой семьи), расположенные по центральной оси жилого помещения. Дым из очагов выходил через отверстие в крыше. Параллельно длинным стенам находились столы и длинные скамьи (шириной 1,5 м). За скамьями, перпендикулярно стенам, располагались кровати, над которыми вешивалось оружие. Стены украшались деревянными плахами с резьбой, шкурами и тканями.

Самым почетным местом в доме было высокое кресло домохозяина у южной стены, то есть как и славян, юг – огонь – солнце – жизнь. Когда после смерти отца сын садился на его место, это означало, что он вступил в права наследника.

Пространственная структура мифических миров прослеживается в архитектонике дома. Крыша дома – самая высокая точка жилища – являлась аналогом Асгарда. А форма крыши в виде корабля символизировала небесный корабль, на котором эйнхерии (погибшие в бою воины) плыли в чертог Вальхаллы. Для средней части жилища (от крыши до пола) мифологическим прообразом послужил срединный мир Мидгард.

Кресловые столбы как символ Иггдрасиля считались святыней дома и украшались резными изображениями богов. При раскопках могил, усадеб и городов эпохи викингов были найдены миниатюры с

изображениями стульев, которые носились в качестве амулетов<sup>[121]</sup>. Символично располагались два кресла: кресло домохозяина – с южной стороны (Муспельхейм) и кресло почетного гостя – с северной (Нифльхейм), то есть взаимодействие хозяина и гостя, их общение было актом упорядочивания мира, его творением заново.

Смысловым центром жилой комнаты являлся очаг – символ огня Муспельхейма, от которого произошла жизнь. Жилая комната имела черты Вальхаллы, так как по ее стенам висело оружие и в ней часто устраивались пиры. Из всего этого следует, что сакральным центром жилища скандинавов можно считать очаг как символ «живородящего» огня. Подземное жилище – аналог Хель, потому что люди в подземном доме как бы не существовали для мира живых, были для них невидимы и недоступны.

У скандинавов, как и у славян, снаружи и во внутреннем убранстве дома могли помещаться сакральные символы. Для скандинавов наибольшей магической силой наделялись такие знаки, как руны, которыми помечалось все имущество скандинавов, как посуда, так и животные (рог для питья, шкура быка).

Сам мир людей, по представлениям скандинавов, был не чем иным, как большой усадьбой, вокруг которой лежал мир великанов и чудовищ: «мир людей называли Мидгардом («то, что расположено в пределах изгороди»), а мир исполинов и чудищ – Утгардом («находящееся за оградой»)<sup>[122]</sup>. Интересный пример взаимодействия строительных технологий и мифологических представлений славян и скандинавов являют собой средневековые дома и языческие святилища Старой Ладogi или Алдегьюборга (в пер. с финского «нижняя река»). Здесь с сер. VIII в. до начала XI в., на территории, занятой восточными славянами, проживали переселенцы из Скандинавии, которые вышли на Русь по купеческому трансконтинентальному пути на восток «из варяг в греки».

В Старой Ладoge много лет исследовалось Староладожское поселение на Земляном городище и Варяжской улице VIII-X вв. Наибольший интерес для нас представляет «большой дом» с обходной галереей (890-920-е гг.), находящийся в западной части «раскопа 3-х Р». При строительстве этой постройки горизонта Е-1 использовалось корабельное дерево<sup>[123]</sup>. Согласно реконструкции данного дома видно, что на его вершине изображены лодка или корабль-дракар.

Е. А. Рябининым было отмечено, что традиционное для Скандинавии оформление несущих узлов «большого дома» сочетается со срубным (самонесущим) оформлением жилого помещения (славянским). Нам кажется, что уместно сравнить столбовую конструкцию «большого дома» с «длинными домами» скандинавов. Данный дом был связан с морской тематикой, так как был построен из частей корабля. Это сопоставимо с мифологической моделью «длинного дома» скандинавов, в котором крыша символизирует «небесный» корабль.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что конструкция и организация пространства дома славян и скандинавов были аналогичны их мифологическим моделям мира. В традиционном жилище славян (срубная изба) и скандинавов (длинный дом) сакральным центром жилища являлось место, связанное с культом огня: для славян это – печь, а для скандинавов – очаг. В доме как микрокосме присутствовал обязательный элемент – образ Мирового Древа, воплощающийся в материальных объектах и связанный с сакральными практиками: матица у славян и кресловые столбы главы рода у скандинавов.

При планировании дома соблюдалась связь между четырьмя сторонами света, четырьмя временами года и четырьмя сторонами дома. Жилище славян было ориентировано на юго-восток. Ориентация на восток была связана с восходом солнца, божество которого почиталось на Руси. С югом и востоком связывались представления о солнце и жизни, а с севером и западом – о тьме и смерти. Скандинавский дом был ориентирован с востока на запад и был связан с культом солнца, потому что дом два раза в день освещался солнцем (восход/закат). Таким образом, человек раннего Средневековья не отделял себя от природы и жил по ее законам – восходу и закату солнца.

## **Щербаков А.В. (Санкт-Петербург)**

### **Культурное наследие преподобного Иосифа Волоцкого**

Последняя половина XV и начало XVI веков имели большое значение в истории русского народа. В это время татаро-монгольский контроль над русскими землями (в прежней историографии называемый татаро-монгольским игом) прекратился, и Русь вступила в новую эпоху своего развития. Практически одновременно было юридически оформлено автономное положение русской церкви в результате падения Константинопольского императорского престола, то есть Византии. Таким образом, Московская Русь стала свободной как в политико-территориальном, так и в церковном смысле. «Русским богословам, историкам, мыслителям представлялось провиденциальным «совпадение» во времени трех событий: окончательное освобождение Руси от татарского ига, падение Византийской империи и получение русской Церковью независимости... В это время основная масса населения Руси идентифицирует себя не по национальному, а по религиозному признаку как «христиан»<sup>[124]</sup>.

Это время было переходным. Для деятелей данного периода надо было иметь много нравственных сил и энергии, чтобы при решении различных вопросов не уйти с прямого пути и заслужить признание нового поколения, так как религиозное сознание русского общества от объективизма начало переходить к субъективизму. Образовалось религиозно-критическое направление, так называемая ересь «жидовствующих» или новгородско-московская. Оно состояло в отрицании основных догматов православия: приоритет Ветхого Завета, иконоборчество, отрицание монашества, пересмотр эсхатологического учения. В этот момент было необходимо серьезное религиозно-нравственное образование под руководством грамотных деятелей церкви, но, к сожалению, в этом направлении не было упорства. Противостояние этому учению взяли на себя архиепископ Геннадий Новгородский и игумен Волоколамского монастыря Иосиф Волоцкий.

Архиепископ Геннадий предпринимает ряд мер по переводу и составлению полного славянского канона Библии. Трудность в составлении этого выдающегося произведения тогдашней книжности состояла в том, что многие библейские книги были на латинском языке. В результате архиепископ вынужден был обратиться за помощью с переводом к католикам, за что его впоследствии нарекли западником. «Приобщение к мировой культуре, в конце XV века, и вхождение русских в семью европейских народов, «иафетова племени» (потомков Иафета, одного из сыновей Ноя), помогло преодолеть узость религиозного мировоззрения и родоплеменную замкнутость»<sup>[125]</sup>.

Академик Д.С. Лихачев высоко ценил деятельность архиепископа. Он писал, что Геннадий не только сам был опытным литератором и полемистом, но и умел концентрировать вокруг себя книжников. Поскольку ересь, несмотря на это противодействие, перешла в правительственные круги Москвы, Геннадию пришлось отказаться от архиепископского сана и претерпеть заточение в Чудовом монастыре. Начатое им дело продолжил игумен Волоколамского монастыря Иосиф.

Иосиф Волоцкий (1439-1515) – в миру Иоанн Санин, известен не только как великий подвижник русской церкви, основатель одного из самых известных монастырей центральной России конца XV – начала XVI века, но и как выдающийся писатель-богослов, автор одного из первых в русской духовной литературе трактата «Просветитель», освещающего все аспекты догматического учения православной церкви. Основатель движения иосифлянства.

Иосиф Волоцкий, по словам А.Ф. Замалеева, «представлял линию аллегорического рационализма, выразившего в учениях Иллариона и Климента Смолятича»<sup>[126]</sup>, митрополитов Киевских и Всея Руси, правивших в XI и XII вв. Его методом было «духовное смотрение, разумное толкование Священного писания. Подобно своим древнекиевским предшественникам, он отличался острой склонностью к политическому прагматизму и даже к утилитаризму»<sup>[127]</sup>.

Игумен Иосиф на все смотрел с точки зрения запросов современности, умел придать общий характер любой своей литературной полемике с кем-либо. С ним считались как друзья, так и враги.

Культурное наследие Иосифа обширно, оно включает как множество литературных произведений (посланий и богословских сочинений, а также созданный им главный труд – «Просветитель» (или обличение ереси жидовствующих). Кроме этого, он собирает уникальную и огромную по тем временам библиотеку – в ней насчитывалось более 1150 книг и рукописей. Архитектурный ансамбль монастыря, великолепием и величием которого, восхищались современники, при монастыре игумен основывает книгописную, летописную, переплетную, иконописную мастерские, школу обучения грамоте и церковному пению<sup>[128]</sup>.

Именно Иосиф Волоцкий и созданный им монастырь стали деятельными защитниками православия от ереси. Редчайшая эрудиция, высокая образованность, яркий полемический талант игумена сделали его главным борцом с ней. Иосиф работал над «Просветителем» более десяти лет – с 1494 по 1506 гг. Книга не только составила целую эпоху в развитии идейно-политического сознания Московской Руси, но и стала своеобразной прелюдией к позднейшим петровским преобразованиям<sup>[129]</sup>.

В «Просветителе» шестнадцать обличительных «Слов», которые сыграли выдающуюся роль в искоренении этого лжеучения. Для лучшего понимания данного выдающегося богословского, философского и учительного труда хотелось бы выделить следующие пять основных тематических групп, характеризующих наиболее полно его содержание.

Первая тематическая группа показывает позицию Иосифа Волоцкого по отношению к ветхозаветной проблематике богословской системы новгородско-московских еретиков, в частности, он на материале Ветхого Завета раскрывает сущность триадологической концепции православного богословия в отличие как от древних антитринитариев, так и от жидовствующих, их последовательных продолжателей. При разборе этой системы, помимо ветхозаветных библейских книг, он рассматривает также и труды антиохийской и александрийской богословских школ IV-V веков. С их помощью он доказывает ошибочность концепции еретиков. Вторая группа выявляет отношение Иосифа Волоцкого к вопросу иконопочитания и его роли в развитии русской художественной культуры. Здесь Иосиф опровергает иконоборческую политику еретиков. Третья группа – эсхатологическое

учение еретиков и его критика Иосифом Волоцким. В этой группе Иосиф доказывает, во-первых, искусственность построения догмата о семи тысячах лет от сотворения мира, приводя пример из Священного писания и богословских трудов древности, во-вторых игумен высказывается в защиту Ефрема Сирина – мудрого епископа, проповедника покаяния, автора множества духовно-нравственных, полемико-догматических и экзегетических сочинений, а также многих молитв, вошедших в богословский круг Православной церкви. Четвертая группа – Апологетика монашества. Здесь Волоколамский игумен защищает монастыри и монашество вообще. Пятая – о необходимости инквизиционных мер против еретиков. Здесь он продолжает линию архиепископа Геннадия с его «Словом посла цесарева» о казнях еретиков в Испании.

Каждый указанный пункт требует исследования. До нашего времени «Слова» были исследованы очень слабо. Только статья богослова В. Зуйкова<sup>[130]</sup> рассматривает «Слова» по иконописи.

Свои работы Иосиф основывал на трудах предшественников, за что ученые-материалисты недавнего прошлого (XX века) обвиняли его в плагиате, а профессор Флоровский – в приверженности к западной традиции. Иосиф и на деле часто обращался к западным отцам, но это случалось потому, что их работы были просто более распространены на Руси. Из византийского высокого богословия в библиотеке Иосифова монастыря было несколько книг Преподобного Ефрема Сирина, произведения Иоанна Дамаскина и Василия Великого – все это было малой частью комплекса богословских сочинений Отцов восточной церкви. Так что Иосифу, волей-неволей приходилось обращать внимание на Запад.

В монастыре Иосифа Волоцкого с 1484 года и до начала XVI века неоднократно работал Дионисий-иконописец. Знакомство Иосифа с Дионисием произошло еще при жизни Пафнутия Боровского, который пригласил мастера Митрофана с молодым тогда Дионисием расписывать храм в его монастыре. Это случилось в 1466 году. Любовь к прекрасному искусству иконописца Иосиф Волоцкий пронес через всю свою жизнь. «В собрании Иосифа Волоцкого находились восемьдесят семь произведений Дионисия и иконы кисти знаменитого Андрея Рублева. Специально для иконописца Дионисия Иосиф

написал «Послание иконописцу» – обширный трактат против «жидовствующих»<sup>[131]</sup>.

В Византийской традиции антииконоборческая полемика существовала еще с апостольских времен. Особенно активно богословие иконы развивалось в VIII-IX вв., в период иконоборческих споров и в Византии было разработано философское церковное ученье об иконе, как одном из видов образа, где на первый план выдвигается ее экспрессивно-психологическая функция – стремление к подражанию изображенным персонажам. Поэтому Иосиф пишет свое «Слово» в защиту иконопочитания на основе сочинений Иоанна Дамаскина который писал о церковном искусстве: «Церковное искусство влечет меня к созерцанию и, как луг услаждая зрение, вливает в душу славу Божию»<sup>[132]</sup>.

Отрицание икон и других священных предметов, как в VIII-IX вв, так и в конце XV – начале XVI вв., базировалось на ветхозаветном запрете создать всякое подобие божества и поклоняться ему Иосиф пишет, что иконописание было уже в апостольские времена, когда Святой Лука написал икону Христа. Игумен говорит: «Христиане – чистый образ, а идольский – сквернейшая суть, нечисть бесовская»<sup>[133]</sup>.

Иосиф отмечает, что поклонение иконам в православной традиции всегда было проявлением веры и благочестия, но это не означало, что честь отдается непосредственно изображению. Посредством иконы осуществляется связь между первообразом и человеком. «Преподобный Иосиф многократно указывает, что благодать присутствует не в самом веществе иконы – дереве, красках, левкасе, а в изображении, в зрительном образе». Философ, профессор, протоиерей С. Булгаков отмечал: «Православный молится перед иконой, как перед самим Христом ему предшествующим в самой иконе...»<sup>[134]</sup>

Действуя в рамках традиции Русской Святости, Иосиф на основании византийского богословия создает именно Русское богословие иконы. Такой подход к иконопочитанию обусловлен тем, что Иосиф Волоцкий был не только богословом, но и игуменом крупного монастыря. Церковная красота и великолепие были предметом его неустанной заботы. «Он не жалел средств на строительство и украшение храмов. В храме Успения Богородицы

стены были расписаны внутри превосходной живописью и украшены по приличным местам лепкою работою изящного вида... Главный иконостас весь позолочен на полимент с колоннами прорезными и сквозными из позолоченных виноградных веток<sup>[135]</sup>.

В пятом, шестом и седьмом Словах «Просветителя» автор также отстаивал догмат об иконопочитании, который являлся одним из основных в православном вероучении, и защищал православное вероучение от еретических нападок. Противодействие, оказываемое со стороны новгородско-московских еретиков (жидовствующих) и непризнание им этого догмата, заставили Иосифа написать трактат в защиту икон.

Свою задачу по борьбе с ересью он видел не только в антиеретической полемике, но и в изложении теоретических основ иконопочитания. В «Послании к иконописцу», он, в частности, пишет, что иконы «всякому христианину необходимо знать, и тем, кто не имеет много книг и не знающих божественных писаний»<sup>[136]</sup>.

Конечно, иконоборчество новгородско-московских еретиков нельзя сравнить по своим масштабам и с иконоборцами византийских императоров в VIII-IX веках, когда иконоборчество было государственной политикой, и с событиями XX века в России, которые сделали активное существование церкви невозможной, ведя борьбу с ней также в рамках государственной политики.

Огромную роль в развитии русской культуры того времени играли монастыри. В Московском государстве этого периода большим авторитетом пользовались Пафнутиево-Боровский и Иосифо-Волоколамский монастыри. В первом из них была значительная библиотека, имелась книгописная и иконописная мастерские, была организована школа по обучению молодых иноков письму, чтению и пению. Для подтверждения высокого качества образования в этой обители, достаточно сказать, например, что величайший книжник своего времени святитель Макарий, митрополит Московский, был иноком этого монастыря, как до него Иосиф Волоцкий<sup>[137]</sup>.

В 1479 году был основан Иосифо-Волоцкий монастырь при поддержке великокняжеской семьи и ближайшего окружения государя Иоанна III. Монастырь стал культурным и идеологическим центром Московского государства.

В созданном Иосифом монастыре были иконописные, книгописные, летописные, переплетные мастерские, существовал класс церковного пения. В своем монастыре он создал также «уникальный церковный хор, распевщики которого распевали новые еще не нотированные песнопения»<sup>[138]</sup>. Сам настоятель, получивший музыкальное образование в Крестовоздвиженском монастыре близ Волоколамска, Иосиф Волоцкий сочинял богослужебные песнопения, продолжая традицию любимого им Иоанна Дамаскина.

В Волоцком монастыре начинающие певцы осваивали различные строки многоголосной партитуры, опытные знали и могли исполнить не один, а как минимум два голоса в хоровой партитуре. Какими бы путями ни шло развитие педагогических приемов в преподавании пения, «совершенно очевидно, что без этих приемов не было бы возможным никакое поступательное движение певческого искусства, никакой передачи знаний»<sup>[139]</sup>. Именно игумен Иосиф, как мастер русского пения, считал его, «особым видом хоровой культуры»<sup>[140]</sup>. Его хор состоял из старцев, более опытных монахов – мастеров пения, и из одаренных юных иноков и послушников. В православном богослужении без чтения и пения псалмов не обходилось ни одна, даже краткая служба. Количество певцов в хоре было от 4 до 10 и более человек. Храм отличался поразительным акустическим совершенством так, «что голоса певцов поднимались в высоту купола а тембры их отдавались эхом, как бы имитируя ангельское пение»<sup>[141]</sup>. Певчие мастера Иосифо-Волоцкого монастыря усовершенствуют певческую азбуку «пытаются подробнее и точнее раскрывать исполнительское значение этих знаков»<sup>[142]</sup>. Особо ценным представляются азбуки XV века «Всего их насчитывается 4, а что касается XV века – 42»<sup>[143]</sup>. Весьма интересные сведения историка церкви В.И. Жмакина, где он публикует послание Волоколамских иноков митрополиту Даниилу, где говорится, что покидая Пафнутьев монастырь, Иосиф, проживший там 18 лет, основав теперь свой монастырь, взял «...патерик азбучности»<sup>[144]</sup>. Исходя из этих данных, можно сделать вывод, что одна из певческих азбук принадлежала Иосифу Волоколамскому.

По мнению музыковеда Д.П. Разумовского «церковь монастырская брала из народного музыкального языка лишь то, что

представлялось ей более подходящим становлением религиозного воспитания»<sup>[145]</sup>. Церковная древнерусская музыка, подобно византийской, была исключительно вокальной «Слово «музыка» полностью заменялось словом «пение», вплоть до конца XVI века музыкальные инструменты назывались «бесовскими соблазнами», а пользование ими приравнялось к «богомерзким делам» – пьянству, насилию, грабежу, разбою, чародейству и мыслилось началом зла»<sup>[146]</sup>.

Из всех народных песнопений самым радостным было пасхальное, но под Волоцким монастырем «собиралось народное гулянье чинное, без глупотворства всякого, без песни – утехи народной... Зато радостный пасхальный звон колоколов не умолкал с утра до ночи. Каждая колоколянья словно старалась перезвонить другую»<sup>[147]</sup>.

Колокола появились на Руси в конце XV – начале XVI веков вначале в Пскове, а затем в Новгороде, что свидетельствует об их западном происхождении. В это время было принято дарить колокола. Архиепископ Геннадий подарил Волоколамскому монастырю, при построении колоколяни в 1504 году «село Мечево и две деревни, да колокол Иосифу»<sup>[148]</sup>. Колокола были единственным музыкальным инструментом, которые не только не запрещались, но и специально привлекались к богослужению. «Каждый монастырь стремился обзавестись хорошими колоколами, устроить в округе звон... он был своеобразной маркой монастыря»<sup>[149]</sup>. Звонари-монахи обучались наравне с певчими, но с дополнительной специализацией звонарей.

С певческим церковным искусством тесно связана древнерусская живопись, так как часто сюжеты песнопений изображались на иконах. Искусствовед Т.Ф. Владышева находит, что «все исследователи-искусствоведы, занимающиеся изучением «Троицы» А. Рублева, отмечали, что она является образцом музыкальности в иконописи»<sup>[150]</sup>. В Новгородских «таблетках» (миниатюрных иконах) в конце XV – начале XVI веков «изображались два хора с руководителем, поющим антифонию. В «таблетке» «Покров Богоматери» на иконе запечатлено репсорсонное пение: контакт поет Роман Сладкопевец, а припевы – окружающий его хор»<sup>[151]</sup>. Известный иконописец Дионисий, друг и сподвижник Иосифа Волоцкого на «таблетке» «О тебе Радуется», изобразил гимн Богоматери, «слева у трона Богоматери – автор гимна

преподобный Иоанн Дамаскин... Церковное песнопение – исключительная часть наследия Святого... его гимны сразу же начали пользоваться популярностью»<sup>[152]</sup>, а Георгий Флоровский добавляет, что «особое внимание требуют труды Иоанна Дамаскина, как песнописца»<sup>[153]</sup>.

Именно древнерусская икона дает богатый материал, касающийся русской хоровой культуры. Изображение пения можно встретить так же в шитье, в певческих книгах, в Псалмах, на фресках Дионисия. Таким образом, музыка и иконопись объединились общностью сюжетов песнопения, где «пение, подобно иконам, наделялось сверхъестественной силой – энергией своего архетипа»<sup>[154]</sup>.

Певческое церковное искусство на Руси знаменательно, как наследие древнерусской письменности, иконописи, архитектуры, монументальной живописи. Оно является неотъемлемой частью национального культурного достояния нашего Отечества.

Культурное наследие преподобного Иосифа Волоцкого, как уже отмечалось выше<sup>[155]</sup>, нашло свое отражение не только в произведениях его современников, но и повлияло на мировоззрение целой эпохи.

## **Никифорова Л.В.**

### **Александровская слобода и наследие российской государственности**

Александровская слобода расположена на пути из Москвы в Переславль, в 40 км от Троице-Сергиевского монастыря. Эти земли издавна принадлежали московским князьям, а в начале XVI столетия здесь появилась резиденция великого князя Василия III. Строительство Новой Александровской слободы началось сразу же после завершения грандиозной перестройки Московского Кремля, создания новых храмов и царских палат вокруг Соборной площади. Василий III «перешел на житье» в новые московские палаты в 1508 году, а в 1513 состоялось новоселье в Александровской слободе. Существует письменный источник, фиксирующий эту дату – запись на полях богослужебного сборника, сделанная игуменом Троице-Сергиева монастыря Памвой Мошным, об освящении на протяжении двух с половиной недель, с 28-го ноября по 15-е декабря 1513 г., нескольких церквей в монастыре и его окрестностях, в том числе – Покровской церкви в Новом селе Александровском. Эта же запись, как считается, свидетельствует и о новоселье в Александровской слободе: «Тогда ж князь великий и во двор вшел»<sup>[156]</sup>.

Другим знаменитым хозяином Александровской слободы был Иван Грозный, который сделал слободу опричной столицей. С 1565 здесь размещался государев двор, об устройстве которого и образе жизни сохранились свидетельства многих иностранцев. После 1580 года, когда Иван Грозный вернулся в Москву, слобода опустела. В середине XVII века на этой территории был основан женский Успенский монастырь. В нем бывали многие цари из рода Романовых: Михаил Федорович, Алексей Михайлович, Федор Алексеевич, Петр Алексеевич. Цари были ктиторами Успенского монастыря и проявляли о нем особую заботу – обитель, «устроилась и содержалась более от щедрот царских»<sup>[157]</sup>. Монастырь получал значительную денежную и хлебную ругу (содержание из государевых доходов), к нему были приписаны мельницы, крестьянские дворы, пастбища и уголья<sup>[158]</sup>. В

царствование Федора Алексеевича и его иждивением в монастыре был выстроен и богато отделан келейный корпус.

Как писал Н.С. Стромиллов, начиная со времени Петра I, Александрова слобода превратилась «из государева моления в государево заточение» – место ссылки повинных особ царского семейства<sup>[159]</sup>. Здесь была пострижена под именем Маргариты сестра Петра I Марфа Алексеевна, оказавшаяся причастной к стрелецкому бунту, она прожила в монастыре до своей кончины, наступившей в 1708.

Знаменитой хозяйкой Слободы была цесаревна Елизавета Петровна, дочь Петра I, будущая императрица. Ей удалось избежать пострижения в монастырь, но Анна Иоанновна отправила соперницу подальше от столицы в цесаревнину вотчину. Слобода досталась Елизавете по наследству от матери – императрицы Екатерины Алексеевны<sup>[160]</sup>. Елизавета прожила в Александровской десять лет и отсюда отправилась венчаться на царство. Жила Елизавета за пределами монастыря и бывшего государева двора – на другом берегу реки Серой на Торговой стороне, где напротив тогда еще деревянного Христорождественского собора были построены «хоромы на каменном низе»<sup>[161]</sup>.

Сейчас в Александровской слободе на территории, где соседствуют музей-заповедник и Успенский женский монастырь, расположены четыре церкви XVI века – Покровский собор (ныне Троицкая церковь), шатровая Троицкая (ныне Покровская)<sup>[162]</sup> церковь (единственная церковь с росписью внутренней поверхности шатра), Успенская церковь с двумя приделами и звонницей, Распятская колокольня; и три небольшие каменные палаты XVI века. Это все, что осталось от государевых дворов Василия III и Ивана Грозного после разорения во время Смуты и после того как в конце XVII века с царского согласия каменные палаты бывшего государева двора были разобраны на строительство келий.

О дворе Василия III в Александровской слободе историкам известно давно, однако государствообразующие функции этого ансамбля стали понятны не сразу. Долгое время считалось, что двор Василия III был небольшим путевым двором, «случайным станом», который постепенно разрастался, а при Иване Грозном стал на время фактической столицей государства.

Долгое время считалось, что от двора Василия III осталась только небольшая Покровская церковь, а три другие и остатки каменных палат принадлежат эпохе Ивана Грозного, который сделал Александрову слободу своим опричным двором. В 1940-е годы археолог А.С. Полонский выявил внутри Распятской колокольни более раннее столпообразное здание, которое было отнесено им к первому строительному периоду. Тем самым двор Василия III оказался представлен уже двумя храмами.

В 1950-е годы стало известно о переосвящении церкви, произошедшем предположительно в конце XVII – XVIII вв. [\[163\]](#), и тогда стало ясно, что Покровская церковь, освещенная в 1513 году, это не маленький домовый храм, а огромный собор, лишь немногим уступающий размерами Архангельскому и Успенскому соборам Московского Кремля.

В. В. Кавельмахер, пизучавший Слободу в 1980-е – 1990-е годы, считает, что все четыре церкви и окружающие их палаты были возведены в одном строительном периоде. Основанием такого вывода послужило тождество строительного материала, единого для всех четырех храмов колористического решения фасадов, резьбы церковных порталов, поясов и карнизов, единый уровень подклетов и погребов, уровень каменных столбов, на которые опирались переходы и гильбища – перед нами «остатки единого, подчиненного общему замыслу грандиозного архитектурного ансамбля». В.В. Кавельмахер датировал его временем Василия III, т.е. 1509-1513 годами. К эпохе Ивана Грозного он отнес только перестройку колокольни и пристройку к небольшой Троицкой церкви трапезной – сравнительно небольшие работы, которые были зафиксированы свидетельствами иностранцев и, как полагал исследователь, долгое время принимались как доказательство строительства всего ансамбля при Иване Грозном.

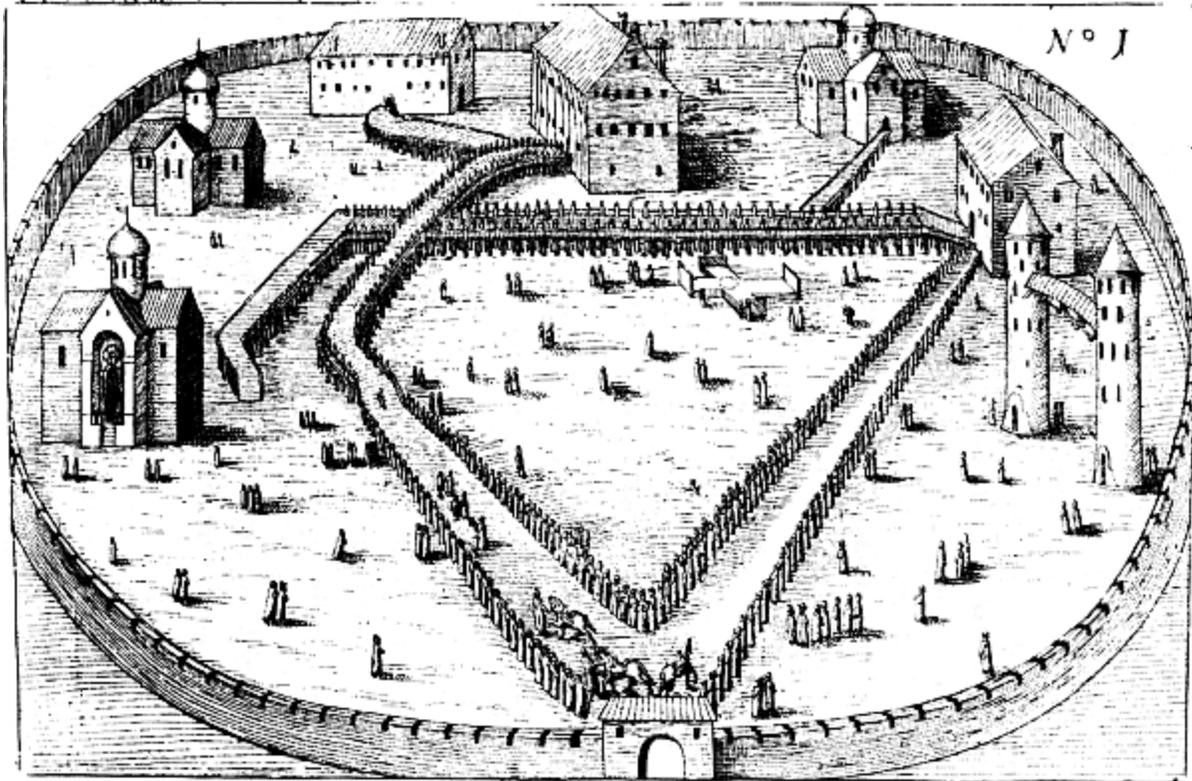
С.В. Заграевский привел дополнительные архитектурно-археологические данные в пользу ранней датировки ансамбля Александровской слободы на основании анализа строительной техники, характера кирпича, качества связующего, глубины культурного слоя и т.д. С.В. Заграевский предположил, что зодчим первых храмов Слободы был строитель Архангельского собора в Московском кремле – Алевиз Новый [\[164\]](#).

В. В. Кавельмахер настаивал на том, что двор Василия III в Александровской слободе приобрел государствообразующие функции не постепенно на протяжении XVI века, а сразу, в момент своего создания. Церкви, находящиеся на большом удалении друг от друга, что прежде трактовалось как свидетельство одновременности постройки, задают, по мнению В.В. Кавельмахера, пространственный масштаб ансамбля, соответствующий «масштабу события».

В. Д. Назаров отмечал, что строительство Василием III новой Слободы велось во время постоянных и масштабных военных действий – во время неудачной многомесячной осады Смоленска, разорительных набегов отрядов Крымского хана, похода на Псков. Сооружение резиденции в таких условиях свидетельствовало о том значении, которое придавалось строительству. В это же самое время произошла знаменательная дипломатическая победа – в предварительном тексте договора России со Священной Римской империей великий князь впервые был поименован императорским титулом «кейзер»<sup>[165]</sup>.

В. В. Кавельмахер обращал внимание на то, что ансамбль был возведен по образу московского государева двора: три каменные церкви и церковь «под колоколы». Если Богородичное посвящение Покровской и Успенской церквей продолжало более раннюю средневековую традицию княжеских дворов, то церковь «под колоколы» симптоматична для превращения княжеского двора в государев. Этот новый тип церкви появился на Московском государевом дворе в XIV веке при Иване Калите<sup>[166]</sup> и развивался, т.е. был актуален, вплоть до царствования Бориса Годунова.

Церковь «под колоколы» исполняла особые функции. В нее свозились «трофейные» колокола покоренных городов и княжеств, с нее звучал главный великокняжеский колокол, которому вторили колокола подвластных князей, в этой церкви отпевали умерших дворян и слуг. В XVII веке такой тип храма станет едва ли не обязательным элементом монастырских ансамблей и городских кремлей, но для начала XVI века появление в Слободе церкви «под колоколы» выглядит прямой параллелью Москве и симптомом государствообразующей функции<sup>[167]</sup>.



Общий вид Александровской слободы. Гравюра из книги Я. Ульфельда. Начало XVII в

В Покровском соборе Александровой слободы помещены символические трофеи – Васильевские ворота, привезенные из новгородского Софийского собора после похода Ивана Грозного на Новгород в 1570 г., и т.н. «Тверские» ворота (они долгое время считались трофеем Тверского похода Ивана Грозного). По атрибуции В.В. Кавельмахера вторые «трофейные» ворота появились в Александровской еще при Василии III, и были привезены из Пскова. Это могла быть важнейшая реликвия Псковского Троицкого собора, вывезенная Василием III после похода 1510 года. Значит Александровская слобода сразу, с самого начала была достойна триумфальных реликвий.

В знак победы Василий III увез из Пскова в Москву вечевой колокол, и через некоторое время возвратил Пскову другой (так было принято), того же веса. Тогда же в Москву был привезен благовестный колокол из псковского Троицкого собора, а через некоторое время его весовой эквивалент возвращен в Псков. В полном соответствии с этой традицией Иван Грозный привел из Новгорода в Александрову

слободу благовест Святой Софии (пименовский колокол), а затем отлил в Слободе и вернул в Новгород его весовое подобие<sup>[168]</sup>.

Два государевых двора – в Москве и в Александровской слободе – были аналогичны по своей пространственной организации и по символическим функциям. Причем есть существенные основания полагать, что этот статус Александровская слобода получила по замыслу Василия III.

При Иване Грозном слобода была перестроена, были обновлены деревянные хоромы, появились новые палаты, но церкви остались те же, что свидетельствует об их достаточности – и символической, и функциональной. Наиболее масштабной перестройке подверглась колокольня – «государствообразующий» центр храмового ансамбля. Она была обстроена новыми стенами и новым шатровым верхом, рядом ней пристроили огромную звонницу на столбах. Здесь-то и разместили новгородский пименовский колокол. В.В. Кавельмаер считает, что колокольня Александровской слободы времени Ивана Грозного заметно превосходила своими размерами колокольню Ивана Великого в Москве<sup>[169]</sup>.

От бывших государевых дворов остались топонимические свидетельства, многие из которых восходят к эпохе Василия III. Старый Конюшенный двор, Житный двор, вблизи Успенского монастыря, Коровья и Волосья улицы (вероятно, в связи с коровьим и волосьим двором), Садовая улица, деревня Красная роща (след от Красной рощи – леса, в который «напускали» зверье), сельцо Пастбище. Совсем рядом с нынешними монастырскими стенами – Мамонова слобода – от имени ближних людей Ивана III и Василия III, «советников и подручных исполнителей их замыслов», исполнявших среди прочего дипломатические поручения Василия III в Казани и Крыму. Осталась Дворская улица – по месту дворов государевых людей, улица Кокуиха и Поднемецкая круча. Деревни и села вокруг Александрова и ближайших уездов Переславля-Залесского и Юрьева-Польского – Сабурово, Годуново, Топорково, Путятино и другие – хранят память о вотчинах ближних государевых людей<sup>[170]</sup>.

Важным аргументом в пользу столичных функций Слободы считаются проходившие здесь приемы послов с соблюдением сложного дипломатического этикета. Василий III принимал здесь послов казанских, князей татарских. «Посольство одного из ханств,

возникших на развалинах Золотой Орды и унаследовавшее от нее дипломатический этикет и традиции, чувствительное к малейшему их нарушению, не выразило протеста против приема их в Александровской слободе»<sup>[171]</sup>. Прием в Слободе казанских послов Василием III зафиксирован текстом и миниатюрами Летописного лицевого свода. На миниатюрах изображены самые значимые моменты дипломатического ритуала – прием у великого князя, «отпуск» послов, передача грамот казанскому хану. Иконографическая схема дипломатического приема в миниатюрах Лицевого свода носила царственный характер – изображение дворцовой палаты, где восседает великий князь<sup>[172]</sup>.

Иван Грозный неоднократно принимал послов в Александровской Слободе. «Путешествие в Россию» Якоба Ульфельда, возглавлявшего датское посольство в 1578 году, содержит рассказ о таком приеме. Для книги Ульфельда были выполнены четыре гравюры – это единственный источник, на котором запечатлена топография государева двора в Александровской слободе. На первой гравюре изображен общий вид Слободы: площадь внутри стен, три церкви, колокольня, каменные палаты. Это своего рода протокол приема послов – маршрут посещения государева двора, где путь послов фланкирован рядами вооруженных лучников. На трех других гравюрах – прием послов в Тронной палате, пир в Столовой палате и крестоцелование, завершающее дипломатический ритуал.

В. В. Кавельмахер полагал, что гравюры из книги Ульфельда, выполненные спустя некоторое время по возвращении из России, не следует воспринимать как иллюстрации, они «не содержат никакой имеющей отношение к Слободе архитектурной информации». Он предлагал видеть в них фиксацию дипломатического протокола, не более. Другие исследователи, напротив, полагают, что топография государева двора на первой гравюре вполне достоверна – расположение несохранившихся царских палат относительно церкви подтверждается археологическими раскопками, вскрывшими фундаменты каменных построек<sup>[173]</sup>.

Государев двор в Александровской слободе, судя по всему, имел те же три основные части, которые выделял И.Е. Забелин: «покоевые», «непокоевые» (парадные) и хозяйственные (службы). В опричную эпоху холодная «Троицкая церковь на дворце» с теплым приделом

Федора Стратилата была центром «покоевой» части двора, это был домовый храм, личная молельня государя. По реконструкции В.В. Кавельмаха Троицкая церковь до ее перестройки в конце XVII века имела заалтарную «казенную» палату – место для хранения главной государевой казны; «царскую келарскую» – малую трапезную палату, предназначенную, возможно для гостевых трапез, жилое теплое подцерковье – роскошно отделанные малые палаты, которые также могли служить для хранения казны – рухлядной, постельной, оружейной. Главный фасад Троицкой церкви обращен на юг – вероятно, здесь и располагались основные хоромные строения покоевой части двора<sup>[174]</sup>.

В пару к Троицкой на «покоевой» части двора стояла Успенская церковь со звонницей, тоже на погребках и подклетах. В одной из палат, примыкавших к ней, стояли когда-то изразцовые печи с изображениями двуглавых орлов и царской короны<sup>[175]</sup>.

Бывший Покровский собор был главной церковью всей Александровской слободы, население которой было весьма многочисленно, особенно во время пребывания великих князей и государей. Покровская церковь стояла на своеобразной соборной площади, в «городе», на эту же площадь выходили домовые храмы «покоевой» части государева двора – Успенская и Троицкая. Иван Грозный входил в Покровский собор через южные двери, так же как входил в Московский Успенский собор, проходя к царскому месту, стоявшему у правого клироса. Для остальных прихожан были предназначены северные и западные двери. Именно здесь – в месте царского входа в храм – были помещены Васильевские врата<sup>[176]</sup>.

Достаточно обширной была парадная «непокоевая» часть государева двора. По свадебным разрядам известна Средняя палата (в Московском Кремле тоже была Средняя палата), где проходили свадебные пиры: в Александровской слободе состоялись две свадьбы Ивана Грозного и свадьба его сына царевича Ивана. Рассказ Упфельда свидетельствует о наличии Тронной палаты (название условное, но функция отчетлива) – то есть в Слободе был комплекс парадных («непокоевых») палат, которые, как и палаты Московского двора, были вовлечены в единый порядок сакрально-символического ритуала государева двора.

На государевом дворе стояли многочисленные деревянные хоромы, дьячьи избы. Когда Иван Грозный прибывал в Слободу в окружении сотен людей – все они размещались в Слободе. В 1558 году, еще в доопричное время, Иван Грозный прибыл в Слободу с боярами, воеводами, детьми боярскими, вернувшимися с театра военных действий. Царь наградил всех прибывших «шубами да кубками, и аргамаками, и конями, и доспехами, и ковшами, и камками, и деньгами», причем все это не было привезено с собой, а находилось в Слободе. Значит, здесь стационарно хранилась часть государевой казны<sup>[177]</sup>. В опричное время в Слободе были печатня, иконописная мастерская, певческая школа, мастерская по отливке колоколов<sup>[178]</sup>.

Была у Александровой слободы еще одна важная государствообразующая функция, составлявшая неотъемлемый компонент символической власти Средневековья – Слобда была «богомольная» столица государства.

Александровская Слобода была уподоблена не только Московскому Кремлю, но и Троицкому монастырю, вблизи которого создавалась. Знаменательно уже одно только одновременное освящение церквей – преподобного Сергия Радонежского в Троицком монастыре, патрона и небесного «крестного» Василия III, и Покровской в Слободе в великокняжеской резиденции. Святые ворота с надвратной церковью Преподобного Сергия и ктиторским приделом Василия Парийского были обращены в сторону Новой Слободы, устанавливая поле притяжения в сакральной географии государства.

Покровский собор в Слободе строился по образу и подобию Троицкого собора монастыря: об этом свидетельствуют общая композиция и такие значимые размеры, как длина и ширина соборов, расстояние от западной стены до вимы, высота столбов, высота от пола до замка подпружной арки, высота барабана. Орнаментальные пояса Покровского собора выполнены по образу Троицкого. В.В. Кавельмахер предположил также, что Василий III собирался перенести в Слободу одну из чудотворных реликвий Троицкого монастыря – раку преподобного Сергия, и что именно для этой цели в дьяконнике Покровского собора Слободы был устроен Сергиевский придел<sup>[179]</sup>.

С момента своего создания Александрова Слобода стала одним из пунктов остановки великокняжеского поезда – ежегодных «богомольных обходов», которые совершал Василием III<sup>[180]</sup>. Согласно

летописным данным великий князь «осенновал» здесь дважды в 1528 и 1529 году, последний раз был незадолго до смерти в 1532<sup>[181]</sup>. В.Д. Назаров предположил на основании документальных источников шесть длительных посещений Слободы великим князем, но, заметил, что их могло быть гораздо больше<sup>[182]</sup>. Иван Грозный бывал в Слободе практически ежегодно, а иногда и дважды в год. Как отмечает В.Д. Назаров, известия о посещении Троицкого монастыря Василием III и Иваном IV, почти всегда означают и пребывание в Александровской Слободе.

«Осеннование» великого князя – не только темпоральная характеристика, свидетельствующая, что он провел в Слободе осенние месяцы. Она имеет отношение к праздникам православного календаря. Поездки по ближним и дальним усадьбам были приурочены к храмовым праздникам и памяти святых, чествуемых в ближайших монастырях. К годовым и двунадесятым праздникам государи, как правило, возвращались в Москву. «Осеннование» Василия III было приурочено к главному празднику Троице-Сергиевого монастыря – памяти преподобного Сергия Радонежского (25 сентября, здесь и далее по ст. стилю), в Слободе он праздновал главный местный праздник – Покров (1 октября), после Филиппова заговенья (15 ноября) великий князь «поехал по чудотворцам в Переславль, да в Ростов, да в Ярославль, да на Вологду, да на Белозеро в Кириллов монастырь»<sup>[183]</sup>. Таков был маршрут 1528 и 1529 годов. На пути из Слободы в Переславль Василий III посещал старца-инока Даниила, основателя Троицкого монастыря, последователя Иосифа Волоцкого. Инок Даниил стал одним из крестных отцов – восприемников наследника Василия III, будущего царя Ивана IV.

«В 1530 году крещен был в Троицком Сергиевом монастыре Царь и Великий Князь Иоанн Василиевич, и по крещении положен был в раку к Преподобному Сергию, а чрез-то яко собственно ему был посвящен, и от того времени сей Благочестивый Государь чрез всю жизнь свою великое усердие имел к Преподобному и обители его: ибо Государь Преподобнаго Сергия всегда почитал особенным своим покровителем, и для того во всех своих походах имел походную церковь во имя Преподобнаго Сергия»<sup>[184]</sup>.

Троицкий монастырь имел особые заслуги перед московским княжеским домом, принимал участие во всех крупнейших политических событиях своего времени, был тесно связан с царским двором, был по преимуществу «царским богомольем», – отмечал М.Н. Тихомиров<sup>[185]</sup>. Почитание Троицы чрезвычайно значимо для понимания сакральной природы царской власти и способов ее символической легитимации. На фоне череды еретических движений конца XV – XVI вв., в практику которых входило отрицание божественной природы Христа и Троиединой ипостаси Бога («Бог един»), отрицание Воскресения и признание Христа «тварью», а не Творцом («умер на кресте и истлел во гробе»), отрицание Богоизбранности Девы Марии («яко же сквози трубу вода, тако же сквозе Марию Деву проиде Христос»), поругание креста и икон, почитание Троицы было отличительным признаком верности православной церкви и апостольской вере<sup>[186]</sup>. Вопрос этот в конце XV и на протяжении всего XVI века стоял чрезвычайно остро.



Александровская слобода сегодня<sup>[187]</sup>

Приверженцы ереси жидовствующих конца XV – начала XVI в., движения нестяжателей в начале XVI в., «новоявившейся ереси» и «соблазна люторовой прелести» середины XVI в. находились в непосредственной близости к трону. Порой великие князья и государи – Иван III, Василий III, Иван IV – сочувственно относились к этим идеям, часто были близки к тому чтобы внять, затем переживали этапы прозрения и укрепления в православии, что и влекло за собой очередные события разоблачения еретиков, суды, казни, ссылки в монастыри на исправления.

Согласно скрупулезному исследованию И.Я. Фроянова, ереси и вины, разбиравшиеся на церковно-государственных соборах конца XV – XVI вв., демонстрируют взаимосвязь интеллектуальных движений, часто инициированных или согласованных на Западе, с попытками реформирования власти – введения выборной монархии по модели Литвы и Польши, прямыми военными вторжениями, изменами и побегам ближних государевых людей. В этом контексте верность Троице была одновременно и верностью исторической судьбе Московского царства, и исполнением долга, возложенного на государя самим Провидением<sup>[188]</sup>.

В советской историографии, трактовавшей политическую историю прошлого в логике атеистического прогресса, ереси XV – XVI вв. оценивались как свободомыслие, протест против религиозной косности. Современные историки видят эти события иначе. Искоренение ересей составляло актуальное содержание русской культуры, усугубляло ее эсхатологическую и мессианскую суть, ставило идею православного царства и правды православия в разряд наиболее острых и жизненно важных вопросов. Сегодня понятно, что трактовать события политической борьбы XVI века в отрыве от религиозного переживания, означает недопустимую модернизацию прошлого. Борьба с еретиками разворачивалась в остроте эсхатологических переживаний конца времен, и еретики, и гонители ересей жили и действовали в ожидании Второго пришествия и Страшного суда – исход этой борьбы каждый раз упирался в волю государя, обладавшего самодержавной властью. Это и был, судя по

всему значимый культурный контекст создания и поддержания великокняжеской и царской резиденции.

На время создания государева двора Василия III в Александровской слободе, приходится целый ряд острых событий религиозно-политической борьбы. Обнаружение ереси в Новгороде и в Москве в преддверии рассчитанной Пасхалиями даты Страшного суда (1492), церковно-государственные соборы 1503 и 1504 гг. и казни «жидовствующих», появление новых адептов ересей в лице «ближних людей» великого князя – Вассиана Патрикеева, осужденного собором 1531 года, московского митрополита Варлаама. Не угасла острота религиозной борьбы и в царствование Ивана IV.

На этом фоне утверждение государева двора под сенью Троицы (причем буквально «под сенью» – в непосредственной близости к Троицкому монастырю) хочется назвать демонстрацией верности православию. Но с точки зрения мировосприятия Средневековья, где символические идеи существуют и утверждаются в форме практических действий, где символ чрезвычайно конкретен и осязаем, скорее, это был шаг укрепления в вере, акт охранения великокняжеского дома от «еретических мудрствований» и «волхования».

Было время, когда историки описывали отъезд Ивана Грозного из Москвы в Александровскую Слободу как внезапное бегство пошатнувшегося духом царя, как блуждание по подмосковным вотчинам, видели случайность в том, что Александровская слобода стала местом окончательной остановки царского поезда. Исследователи Александровской слободы, в особенности сторонники версии о том, что государев двор со столичными функциями существовал здесь уже при Василии III, понимают ситуацию иначе.

В. В. Кавельмахер, обосновывая государствообразующие функции Александровской Слободы времен Василия III, полагал, что выбор столицы царем Иваном был выбором старого, а не нового места. Л.С. Строганов указал, что со Слободой связано само слово «опричнина». В догрозненскую эпоху оно встречалось редко и не имело привычных нам зловещих коннотаций. Опричным назывался вдовый надел великих княгинь. Л.С. Строганов предположил, что новая Александровская слобода стала опричным наделом Елены Глинской, матери Ивана Грозного, после скоропостижной смерти Василия III.

Вскоре после смерти великого князя ею были предприняты строительные работы в Александровской – возведены деревянные стены вокруг государева двора. «Не только весь комплекс дворцовых построек был завершен в Александровской слободе до Ивана Грозного, но и был он окружен рвом и земляным валом с деревянной крепостной стеной при его матери, великой княгине Елене Глинской», полагает Л.С. Строганов<sup>[189]</sup>.

Судя по всему вотчинная роль Александровской слободы как надела, предназначенного женщинам из царской семьи, сохранялась долго, о чем свидетельствует переход Слободы во владение вдовствующей императрицы Екатерины Алексеевны, а затем ее дочери – Елизаветы Петровны.

Топография пути Ивана Грозного из Москвы в Александровскую слободу в 1564 году представляла собой вовсе не блуждание, но была исполнена символического содержания. Приведем пространную цитату из книги И.Я. Фроянова.

«Накануне отъезда он велел митрополиту Афанасию совершить службу в Успенском соборе, построенном заботами митрополита Петра – святого покровителя рода московских князей. Царь Иван в главном храме России молил о помощи Пресвятую Богородицу и святого Петра. И только после этих молений государь отправился в дорогу. Свой путь он рассчитал так, чтобы в селе Коломенском отпраздновать Николин день и помолиться святому чудотворцу Николаю – одному из наиболее почитаемых у христиан святых, «скорому помощнику и изрядному ходатаю перед Богом». Иван IV нуждался именно в скорой помощи и поэтому приурочил время своего пути в Александровскую слободу к празднованию дня Николы-чудотворца, чтобы испросить у святого эту быструю помощь. Отпраздновав день Николая-угодника в селе Коломенском, царь поехал в село Тайнинское, где находился несколько дней. <...> Из Тайнинского государь выехал в Троице-Сергиев монастырь, желая успеть ко дню памяти чудотворца Петра-митрополита и поклониться святому.

Моление святому Петру – акт не случайный и предусмотренный, по-видимому заранее, поскольку митрополит Петр, перенесший митрополичью кафедру из Киева в Москву во времена Ивана Калиты, пользовался особым почитанием потомков великого князя как покровитель рода Калитичей и Московского государства. <...> Святой Петр благословил князя и весь род его своим шейным крестом, которым московские князья благословляли старших сыновей своих, наследников княжеского престола».

Получил благословение «шейным крестом» Петра и младенец Иван IV <...> Таким образом, моление святому Петру-митрополиту приобретало для Ивана Грозного особое значение, если учесть тот раздор, который возник между ним и княжеско-боярской знатью, поддержанной святителем Афанасием. Царь, припадал к защитнику и покровителю рода московских князей, моля его о сохранении трона и преемственности царской власти, о поспешии и расточении своих врагов. Нет сомнений, это моление предполагалось заранее, еще до отъезда государя из Москвы, являясь частью задуманного предприятия. Оно, собственно, началось со службы в Успенском соборе, возведенном некогда по совету митрополита Петра, и было продолжено в Троице-Сергиевом монастыре в день памяти святого. <...> Отправляясь в Троице-Сергиев монастырь, царь Иван безусловно, хотел испросить и молитвенной помощи основателя обители святого Сергия Радонежского, и высокого покровителя, Того, кому монастырь был посвящен, – Триипостасного Господа Бога. <...> Грозный, покинувший Москву, нуждался в утверждении порядка владения великокняжеским и царским престолом, пошатнувшимся вследствие боярской крамолы и, конечно же, просил святого Сергия об этом утверждении, совершая моление в основанной им обители. Наконец, молитвами в Троице-Сергиеве монастыре Иван Грозный свидетельствовал перед миром о своей непоколебимой вере в Троицу, демонстрируя тем решимость «христианскую православную веру держать крепко» и «за нее страдать крепко и до смерти». Это было особенно важно и актуально,

поскольку на Руси той поры имело место неверие в Троицу, проповедуемое еретиками. Грозный, таким образом, выступал ходатаем перед Богом и святыми за православную веру и русское самодержавство»<sup>[190]</sup>.

В последнее время происходит переосмысление фигуры Ивана Грозного и того типа власти, персонификацией которого он является. Долгое время практически безраздельно господствовала психологическая модель объяснения, согласно которой жесткость Ивана Грозного производна от индивидуальной психологии или психопатологии, а опричнина есть своего рода травма русской истории. Как отмечал А.Н. Панченко, такой подход означает отказ от научной интерпретации<sup>[191]</sup>.

В.В. Кожин обратил внимание на то, что представления о патологической жестокости Ивана Грозного есть не более чем историографический миф, который не выдерживает сравнительного анализа. Так, число жертв опричнины, продолжавшейся около 10 лет, по свидетельствам современников колеблется от 400 до 10000 человек. Р.Г. Скрынников считает достоверным число в 3-4000 казненных. В то же время в одну только Варфоломеевскую ночь в Париже погибло около 3000 гугенотов. «Ночь» имела продолжение, пишет В.В. Кожин, и во Франции в течение ближайших двух недель было убито около 30000 протестантов. В те годы, когда в России была опричнина, в результате действий Инквизиции в одних только Нидерландах было казнено около 100000 человек. «Зловещий лик Ивана Грозного должен ... совершенно померкнуть рядом с чудовищными ликами Филиппа II, Генриха VIII и Карла IX»<sup>[192]</sup>. Даже если мерить жестокость XVI века мерками века XX (а именно это, как правило, и происходит), Иван Грозный явно уступает европейским правителям.

В.Л. Юрганов, полагающий, что интерпретация исторических событий должна основываться на анализе смысловых структур средневекового сознания, показал, что феномен опричнины и ужасы опричных казней теснейшим образом связаны с эсхатологическим переживанием судьбы царства и принятием государева долга как борьбы за веру. Опричные казни с расчленением тел, травлей дикими зверями, низвержением горящих тел в ледяную воду – были воплощением адских мук грешников, причем современникам

эсхатологический смысл опричных казней был понятен. В эсхатологическом контексте становления государственности преданность царю понималась как благочестие, предательство как отступничество, а царская ярость как Божий гнев, который был не просто правом царя, а его долгом<sup>[193]</sup>.

Для Ивана Грозного, как и для Василия III, возможность скорого конца мира была реальностью, и многие события государственной истории были непосредственно связаны с эсхатологическим календарем. Приведем еще одну пространную цитату, на этот раз из В.Л. Юрганова, напомнив предварительно следующее. Одной из дат ожидаемого конца времен был 1492 год, завершавший седьмое тысячелетие от Сотворения мира, особое значение в таком календаре придавалось седмицам, и 70 год восьмой тысячи лет тоже был исполнен ожиданием Страшного суда. Но при всем том «никто не весть числа веку», кроме Бога Отца и конец света мог наступить «во всякое время»:

«Иван Грозный видел свою главную роль в наказании зла «в последние дни» перед Страшным судом. Мы никогда до конца не узнаем, в какой момент и почему царь решил ввести опричнину. Одно можно сказать достаточно определенно: пассивно ждать он не мог, будучи абсолютно убежден в своей особой миссии. «Аз же убо верую, о всех своих согрешениях вольных и невольных суд прияти ми, яко рабу, и не токмо о своих, но и о подвластных дати ми ответ, аще что моим несмотрением погрешится». Прошел 7070 (1562) год. Зло и беззаконие нарастают; каков же выход? Вся русская история, создавшая особый тип сакрализованной монархии, подвела его к мысли начать собственную борьбу со злом, как он его понимал. Промежуток между 1562 г. и известным нам по источникам началом опричнины составляет около трех лет. В Откровении Иоанна Богослова несколько раз подчеркивается, что перед Вторым пришествием будет период ожесточенной борьбы сил добра и зла. Хронологически он был точно определен. Три с половиной года, или 1260 дней, будет, по словам Андрея Кесарийского, «владычествовать отступление». К цифре этой

относились чрезвычайно серьезно. В завершающем геннадиевскую Библию тексте находим «Разрешение неизреченного откровения»: в последнее время «отрешится сатана по праведному суду Божию и прельстит мир до реченного ему времени, еже три и пол лета, и потом будет конец»<sup>[194]</sup>.

В опричнине, делает вывод В.Л. Юрганов, царь возложил на себя особые пастырские функции, которые были понятны и приняты многими в силу традиционной сакральности власти на Руси<sup>[195]</sup>. Этим может быть объяснен и архиерейский тип Троицкой церкви с палатами, и сам образ жизни государева двора времен Ивана Грозного в Александровской слободе. «Грозный объявил себя игуменом, а опричников братьей. Они выходили на молитву в черных монашеских одеяниях, под которыми скрывались шитые золотом кафтаны и бряцало оружие; за общей трапезой царь читал поучения. Всенощные бдения сменялись шумными пирами, приемами послов, вершением государственных дел»<sup>[196]</sup>.

Единственно в чем хотелось бы возразить В.Л. Юрганову, ко времени царствования Ивана Грозного тип сакрализованной монархии еще не был традицией. Иван Грозный не получил сакральность власти «в готовом виде». Такой тип власти был лишь возможностью русской культуры во время Ивана III, Василия III, Ивана IV, был символическим императивом средневековой картины мира. Но в том, что он действительно стал традицией, утвердившейся в самом сердце государственности, велика роль конкретных личностей – и самого царя, и его противников, велика роль конкретных событий – ответов на эсхатологический вызов времени.

Следует заметить, что сакрализация власти в Европе и России имела разную историю и вела к существенным различиям в содержании политической культуры. В европейских монархиях сакральность власти сыграла важную роль во внутренней расстановке сил, преграждая путь к трону «братьям короля» – лицам, способным сравняться с королем знатностью рода, обеспечивала королю, поставленному над сословной иерархией, возможность «балансировать» между сословиями. В культурной перспективе сакральность стала «аргументом» в пользу права как основы

государственного устройства – от права престолонаследия к праву как универсальному безличному закону<sup>[197]</sup>.

В русской культуре представления о сакральном характере царской власти были связаны, прежде всего, с осмыслением русской истории, а не личности монарха. Исторические события второй половины XV – XVI веков переживались в контексте Священной истории как завершение одного временного цикла и начало другого, благодаря чему Московское государство было понято как воплощение священного царства<sup>[198]</sup>. Б.А. Успенский подчеркивал, что именованья государства царством, а государя царем не были и не могли быть актами волюнтаризма, но имели «несомненный религиозный аспект»<sup>[199]</sup>.

Мессианская трактовка истории государства как судьбы ставила во главу угла не право, а правду – истинность власти. С этим связан феномен самозванчества, как следствие противопоставления подлинного, истинного, царя и царя «ложного». Если, как отмечал М. Блок, в европейских монархиях после процедуры помазания претензии на трон прекращались, то в России самозванцы появились только после того, как в церемонию поставления на царство вошло миропомазание<sup>[200]</sup>. В основе феномена самозванчества, сопровождавшего историю русской монархии от XVII до XIX века, лежал религиозный мотив прозрения, угадывания Божественного промысла. Религиозную природу имело понимание государевой службы. Культура допетровского времени отличалась неконвенциональным отношением к знаку – слова и поступки понимались эманацией истины, поэтому близость к государю расценивалась как праведность, истинность, а измена – как ложь и кощунство.

Как писал Б.А. Успенский, Московская Русь была понята сначала как Иерусалим, и лишь затем как новый Рим, то есть концепция сакральности определяла устройство государства. Осуществление самодержавной власти было не правом монарха, а долгом, врученным ему Провидением.

В этом смысле «богомольная» Александровская слобода действительно претендует на статус второй столицы молодого Московского царства. Проблема статуса Александровской слободы как памятника русского Средневековья имеет значение не только в

иерархии объектов культурного наследия, в определении уровня подчинения и т. п. практических задач (эти вопросы обсуждаются сотрудниками музея и соответствующими органами власти). В современной культуре, в которой поставлен под сомнение государственный суверенитет, важно понимание истории России и опыта российской государственности. Апеллируя сегодня к истории, творцы современной государственности часто занимаются реутилизацией исторического наследия, подверстывают его под актуальные (и не всегда научно обоснованные) интересы. Между тем, опыт государственности, понятый в категориях исторической типологии культуры, в модели смысловых структур историко-культурных эпох, дает возможность понять завет, доставшийся нам в наследие. Потомки вольны его принять или отвергнуть, но и в том, и в другом случае, должны представлять себе, что именно они принимают или отвергают.

**Киселев А.И.**

## **О задачах и перспективах изучения чувашского музыкального наследия в аспекте инструментальной традиции**

На протяжении многих веков чувашская этническая музыка, являясь специфической формой отражения быта, истории, религиозных представлений и мировоззрения своего народа, сформировалась как особый и во многом уникальный художественный феномен. В длительном процессе своего становления она складывалась как искусство отражения, преломления окружающего мира и собственных ощущений носителей традиционной культуры через призму их знаний, чувств и представлений об этом мире и о самих себе. На стилевой специфике чувашской инструментальной музыки значительным образом сказалась тенденция передать в наигрыше тембры и ритмы окружающей человека природы, причем ее проявление в чувашской музыке значительно отличается от стилистики других народов.

Истоки чувашской народной музыки следует искать в культурах древнейших этнических предков чувашей – прежде всего тюркоязычных племен, появившихся в Поволжье в VII-VIII веках нашей эры, а также в культурах других этносов, с которыми проточувашские племена соприкасались в местах совместного обитания: более тысячелетия в Поволжье, ранее – около 600 лет – на Северном Кавказе и, еще ранее, на рубеже старой и новой эр – в Средней Азии.

Сравнительный анализ археологических данных с историко-этнографическими и фольклорными сведениями, а также изучение особенностей бытования описанных типов музыкальных инструментов позволяет говорить об их многообразных функциях в синкретических обрядовых комплексах.

Традиционный чувашский инструментализм – явление не только музыкально-художественное, но и историческое, социальное, этническое. В течение тысячелетий, развиваясь по законам внутренней

эволюции, в музыке сохраняются архаические элементы, восходящие к различным этапам этногенеза и исторического прошлого народа. Следует отметить, что чувашская музыкальная архаика не ограничивается простейшими примитивными формами, она несет в себе признаки высокоразвитого искусства. Уровень ее развитости был достаточен для того, чтобы не только впитывать достижения окружающих культур, но и влиять на них.

Богатые традиции инструментального и вокального музицирования, сложившиеся в полифункциональных синкретических комплексах древнего искусства, создали важные предпосылки для формирования основных исполнительских форм чувашской музыки. В чувашской инструментальной музыке, как в своеобразном эстетическом феномене традиции в целом, доминирует творческое импровизационное начало, эмоциональная приподнятость, значительное место принадлежит живому действию.

Причины хорошей сохранности древних черт народной культуры чувашей следует искать в истории этноса. Чуваши, по крайней мере, с XIII века непрерывно пребывали в условиях национальной несвободы, вдали от крупных центров и событий мировой истории, ограничиваясь традиционным крестьянским трудом и бытом. «У чувашей сравнительно поздно установилось классовое общество, лишь в X веке. В дальнейшем, ввиду жестокого гнета золотоордынских и казанских ханов, задерживалось развитие феодальных отношений, не образовалось сильной феодальной знати и национальной государственности. И после вхождения чувашей в состав Русского государства режим национально-колониального гнета, державший народные массы в темноте и забитости, благоприятствовал живучести родовых пережитков в быту»<sup>[201]</sup>.

Наглядно иллюстрирует это положение хорошая сохранность древней обрядовой системы и соответствующих жанров в музыкальном фольклоре. Близкие аналоги в чувашской жанровой системе обнаруживаются в архаических пластах фольклора соседних народов – например, у татар-кряшен, где точно так же, как и у чувашей, вплоть до XX века сохранилась диалектная структура музыкального фольклора<sup>[202]</sup>. Разумеется, к роли архаики в народной культуре сегодня нельзя подходить с оценочных позиций – ни как к

недостатку, ни как к особому достоинству. Это исторически сложившаяся реальность, своеобразная сторона чувашской культуры.

К ранней эпохе следует отнести и происхождение пентатонических ладов чувашской народной музыки. В этом отношении она входит в обширную евразийскую систему пентатонных культур, Волго-Камье – один из крупных очагов пентатоники.

К глубокой древности относится происхождение квантитативной ритмической системы, являющейся, наряду с пентатоникой, общетипологической чертой чувашской народной песни. Этот род ритмики также имеет распространение в архаических пластах многих культур. Науке известны его формы в музыкально-поэтическом искусстве древней Индии, Ирана, Греции и Рима, средневековых арабских и европейских стран. Следы таких взаимодействий культур многообразны, их находят в археологическом, этнографическом, антропологическом, лингвистическом материале, в народных верованиях и мифологии<sup>[203]</sup>.

Композиционные формы чувашской инструментальной музыки относятся к куплетно-вариационному типу, складываясь из варьирующих колен примерно одинаковой протяженности. В случае сопровождения песен и плясовых припевок инструментальные аккомпанементы подчиняются их стилю и форме – дублируя ее или дополняя небольшими отыгрышами.

Музыка испокон веков пронизывала как общественную, так и семейную жизнь чувашей. Песни и наигрыши были не только отдыхом, развлечением, украшением бытия, через обязательные обряды они входили в жизнь крестьянина – в годовой круг ведения хозяйства. Без исполнения специальных наигрышей и песен были немислимы такие семейные события, как родинные, свадебные, похоронные, поминальные обряды, праздники взрослых, забавы детей, подростков, развлечения молодежи. В многообразных жизненных ситуациях музыка не оставалась простым фоном. При проведении обрядов она выполняла ритуально-магические функции. Кроме того, музыкальный фольклор служил удовлетворению духовно-эстетических потребностей, являлся одним из действенных средств воспитания, формирования нравственного облика человека.

О большой приверженности к музыке и о древности бытования музыкальных инструментов у чувашей свидетельствует особое

почитание музыкантов – их считали почти волшебниками, а музыкальные инструменты обожествлялись либо имели своих божественных покровителей.

Нередко составлялись ансамбли из нескольких инструментов с прибавлением различных мембранофонов и идиофонов. Так этнограф середины прошлого века С.М. Михайлов писал о «чувашском свадебном оркестре», состоящем из одного-двух пузыристов-волынщиков и двух «холостых молодцов с бубнами, называемыми барабанами»<sup>[204]</sup>. Волынщики или скрипачи, представляющие свиты невесты и жениха, могли вступать в соревнование друг с другом. Число барабанщиков доходило до семи. Ансамбли собирались и во время других обрядов.

Музыка чувашей, удовлетворяя все эти потребности, была весьма разнообразна в эмоционально-образном отношении. Описывая музыкальные обычаи чувашского народа, этнографы прошлого сходились в признании его природной одаренности и утверждали, например, что мелодика чувашских песен отличается значительной подвижностью и музыкальностью.

Важной предпосылкой изучения проблем традиционной музыки является установление и анализ музыкальных явлений в контексте духовной культуры и быта народа в разные периоды его истории. В этой связи рассмотрение древнейших пластов культуры, представленных музыкальными инструментами, активно использовавшимися в синкретических комплексах, позволяет многое выяснить в процессах формирования музыкальных традиций.

Среди очевидных каналов взаимосвязи – инструментальная музыка и песня. Главное, что роднит инструментальную музыку и песню – интонационность, тематическая и ритмическая основа. Значительную часть музыкального материала наигрышей составляют мелодии песен.

Инструментальная музыка часто выступает вместе с песней в виде сопровождения, однако именно ей свойственны черты своеобразного профессионализма. Как и песне, инструментальной музыке присуща традиционность, бесписьменная, контактная форма сохранения и передачи традиции. Поэтому, произведения народной инструментальной музыки, живут в традиции только в процессе исполнения. Но в отличие от песни музыканты могут изменять объем

наигрышей в зависимости от ситуации и настроения, без утери смыслового содержания.

Следует отметить ошибочность распространенного представления о преобладании одноголосия в чувашской народной музыке. При ансамблевом исполнении традиционного репертуара естественно возникает многоголосие, гетерофонного типа, которое является одним из устойчивых признаков национального «звукоидеала».

Для исследования чувашских музыкальных традиций инструментальная музыка имеет особое значение. Являясь памятником материальной и духовной культуры, она уже в силу своей специфики обладает огромной информативностью для изучения инструментов с ранних периодов этноса, ее прохождения, развития, трансформации способствует рациональному осмыслению многих закономерностей музыки, разграничению разнообразия функций голосообразования, развитию теории музыки.

Тесно связанный с традиционной деятельностью и веками складывавшейся ментальностью народа, их породившего, принявшего или стабильно использовавшего в своей многовековой практике, инструментализм явился мощным идентификационным фактором этнической культуры, порою более устойчивым, консервативным, чем этническое самосознание и даже бытовая речь.

Музыкальные инструменты, их названия, описания или способы их изготовления нередко – единственный источник сведений о музыкальной жизни традиционного общества. Происхождение некоторых видов инструментов, следует искать в древней цивилизации Центральной Азии – IV – III вв. до н. э., а также в очаге индоевропейских культур.

Некоторый свет на вопрос о музыкальных инструментах, имевшихся у волжских булгар, проливает археология. В раскопках встречаются глиняные свистульки, костяные трубочки от многоствольных флейт, металлические рамки щипковых идиофонов, типа варгана. Такие данные, несмотря на малочисленность, подтверждают активность функционирования традиционной музыкальной культуры волжских булгар, оказывавшей влияние и на соседние народы Поволжья.

О широком бытовании музыкальных инструментов у чувашей в XVIII – XIX веке также писали Г.Ф. Миллер, П.С. Паллас, А.А. Фукс,

В.А. Сбоев, А.Ф. Риттих, В.А. Мошков и другие этнографы и путешественники. Ф.П. Павлов еще в 20-х годах двадцатого века указывает на разнообразие чувашских музыкальных инструментов и перечисляет их названия.

По различным описаниям композиторов и исследователей, удалось выявить более пятидесяти (!) видов музыкальных инструментов. При всей важности инструментальной музыки, присутствовавшей у чувашей везде, где звучали песни, и звучавшей самостоятельно, это искусство в новое время подверглось эрозии быстрее, нежели вокальное. Как традиции исполнительства, так и искусство изготовления инструментов в XX веке оказались почти утраченными.

О звучании чувашской инструментальной музыки, технике игры на музыкальных инструментах и репертуаре до нас дошло очень мало сведений, так как собиратели и исследователи не оставили почти никаких нотных записей. Все музыканты, исполняющие чувашскую музыку, играли по слуху, не зная при этом нотной грамоты. Нотные записи, сделанные опытными музыкантами, как правило, были перегружены деталями, что затрудняло их воспроизведение.

До изобретения звукозаписи нотировка была единственной формой звуковой документации народной музыки. Слуховая запись одновременного исполнения развитого произведения, естественно, невозможна. Нотировщик мог схематически зафиксировать лишь отдельные мелодические образования в том виде, в каком они запечатлелись в его восприятии. Плодотворное многоаспектное исследование феномена инструментального исполнительства, его живой звучащей материи стало возможным с появлением новых способов фиксации материала.

Появление звукозаписывающей техники произвело революцию в этномузыкальном знании. Фоновалик, пластинка, лента, диск стали главной нормой звуковой документации. На каждом новом этапе развития техники качество звукозаписи становилось все выше, образное ощущение – полнее. В определенных сферах звукозапись стала вытеснять нотацию. Из сотен номеров экспедиционных звукозаписей нотируется, в среднем, десяток. Издания дисков серьезно соперничают с нотными публикациями. Массовые и научно-популярные книги о

музыкальном искусстве в качестве иллюстрации взамен нот предлагают пластинки...

В полную меру, могут быть востребованы технические и программные средства реставрации. Так, фонд ГО «Чувашрадио» составляет около 40000 записей на различных носителях, из них 1/4 часть посвящена чувашской народной песне и инструментальной музыке.

Сегодня исследование чувашской этнической инструментальной музыки только начинается, но уже на основе имеющихся аудиоматериалов и наших экспедиций возможно решение некоторых важнейших проблем, что даст ключ более глубокому осмыслению феномена чувашской инструментальной музыки. В настоящее время современные технические средства позволяют нам записывать звучание чувашских музыкальных инструментов, производить их спектральный и тембровый анализ, сравнивать высоту и качество звука, заложенные в самом инструменте, с высотой и качеством звука в реальном звучании у музыканта и многое другое. Существенным подспорьем в этой работе могут послужить новые формы полевого изучения традиционного музыкального исполнительства с использованием новых методик интервьюирования, транскрипции, анализа используемых приемов и практики традиционного обучения музыкантов.

Поэтому исследование проблемы традиционного инструментального исполнительства представляется актуальным и позволяет решать многие насущные вопросы этномузыкологии на более высоком уровне.

**Шпинарская Е.Н.**

## **Образ античного мира в картинах Н. Пуссена**

Где искать, если все-таки искать, вечную и абсолютную красоту? – В Античности, так учили философы еще со времен Возрождения. Однако, хорошо известно, что период, именуемый Античностью, охватывает около двух (если не трех) тысяч лет. Классика начинается с V века до нашей эры, а последние античные мыслители доживали свой век в VI столетии нашей эры. И монолитная, цветущая, оптимистичная цельность огромной эпохи оказывается в известном смысле идеализацией, мифом, в котором отразились гуманистические идеалы новоевропейского просветительства. Но сознание снова и снова обращается вспять в поисках утраченного времени, в надежде возвратиться к младенческой безгрешности, изначальной чистоте человеческого первородства. Думами овладевает ностальгия по давно минувшим векам.

Как привлекательна эллинская цивилизация V века до нашей эры. Век Перикла, здоровой и жизнеутверждающей классики. В науке его называют «эпохой независимости» (Ф. Зелинский), «классической эпохой» (Р. Виппер). Он единодушно воспринимается как время повсеместного благоденствия, общественно-культурной активности греков, время утверждения и щедрого раскрытия их духовно-этической самобытности. Характеристика его как «эпохи расцвета» (Г. Гельмонт), высшего осуществления культурного призвания греков стала культурологической аксиомой. Однако реальная греческая классика в своей сущности амбивалентна и полна внутренних тревог. «Античная Греция, словно живой парадокс, служит как бы наглядным примером того, насколько сложно познание цивилизации», – считает А. Боннар<sup>[205]</sup>. Эллинская история говорит о том, что за ее внешне-лицевым благополучием никогда не исчезали бродильные, разлагающие силы, которые даже в самые светлые часы ее цветения подтачивали строящееся здание. Русский исследователь ранних античных древностей Вяч. Иванов был прав, когда навал это время – вопреки его доступности и ясности – «еще недостаточно раскрытой эпохой».

Характерны противоречия и в творчестве великих античных поэтов. Вспомним о том, что Гомер, автор «Илиады» и «Одиссеи», вместе с развитием мифологии как мышления, подорвал религиозную функцию мифа. Е.М. Мелетинский пишет, что когда из мифа «изымается священная информация о мифических маршрутах тотемных предков... усиливается внимание к «семейным» отношениям тотемных предков, их ссорам и дракам, ко всякого рода авантюрным моментам», неизбежно происходит десакрализация мифа<sup>[206]</sup>. Далее. Овидий. Он еще дальше Гомера продвинулся в художественно-литературной трактовке мифа. Его прославленные «Метаморфозы» – яркий пример эпической поэмы, которая включает в себя множество легенд (по преимуществу греческих) о превращениях богов и людей в животных, растения, камни, реки, созвездия. Но если для доисторического грека религиозно-мифологическое мировоззрение было идеологией, жизненно-нормативной ценностью, формирующей его поведение и сознание, то Гомер и Овидий превращают миф в объект литературного творчества, религиозное его начало сводят к эстетике, мифологию низводят до эпоса. У Гомера и Овидия происходит метаморфоза с мифологией: она превращается в эпос. Уже поэты и мудрецы Греции подметили, что вместе с мифом было утрачено нечто настолько важное и необходимое для жизни грека, чего не могут заменить ни эпос, ни лирика, ни драматургия, ни философия. Такова цена, заплаченная за желание «постичь окружающий мир, узнать, из чего он сделан и как он сделан, и, разгадав его законы, научиться управлять ими»<sup>[207]</sup>.

В то же время «цивилизация греков сопрягает мир и человека», через борьбу и битву соединяет в гармонии<sup>[208]</sup>, и такой подход делает Античность настолько богатой идеями и всевозможными превращениями, и настолько яркой, что сознание всех последующих европейских эпох не может обойтись без овладения ее культурой.

Обращение к Античности – одна из важнейших черт в искусстве Ренессанса. Уже сам термин подразумевает именно возрождение античности. В XV веке прочно установилось мнение, что античность – это великое прошлое, которое закончилось, и на смену ему пришли средние века. «Media aetas» (средний век) сменил «santa vetustas» (святую старину).

Влияние античной эстетики на теорию и практику ренессансного искусства необычайно важно. Альберти пытался применить по отношению к произведению живописи категории классической риторики: вымысел (*inventione*), композицию (*compositione*), ввел почерпнутое также у античных авторов понятие «*convenienza*» или «*concinntas*», что лучше всего можно объяснить словом «гармония». Из стремления к системе и требования гармонии отдельных частей выросла наука о пропорциях человеческого тела и идеальной соразмерности. Художники высокого Возрождения почувствовали в произведениях Фидия и Поликлета, в трактатах Витрувия возможность синтеза лучшего, что дает натура, и, более того, восприняли пример Античности как призыв к созданию идеального духовно и физически образа. Поиски этого образа привели к возникновению лозунга «превзойти природу» («*superare la natura*»). Альберти в «Десяти книгах о зодчестве» пишет: «Признаюсь тебе: если древним, имевшим в изобилии у кого учиться и кому подражать, было не так трудно подняться до познания этих высших искусств, которые даются нам ныне с такими усилиями, то имена наши заслуживают тем большего признания, что мы без всяких наставников и без всяких образцов создаем искусства и науки неслыханные и невиданные»<sup>[209]</sup>.

Античность и ее переживание Возрождением осмысливается следующими столетиями. Классицизм находит воплощение своих общественных и культурных идеалов опять же в Древней Греции и республиканском Риме. Новые художественные идеи возникают в результате переработки идей давно существующих и практикуемых. Именно обращение к античному искусству, к образам и приемам классики и породило сам термин «классицизм». Значение античного искусства как непререкаемого образца составляет основу последовательно разработанной доктрины классицизма, действующей в живописи, литературе и драматургии.

Правда, как и внутри образцового периода, как мы вкратце упомянули выше, с античностью при ее осмыслении классицизмом (и Возрождением) происходят значительные метаморфозы. Поэтические образы древности – Медея, Геракл, Гораций, Германик предстают в классицизме как олицетворение присущим им издревле страстей, неизменных и очищенных от всего, что было отпечатком их «варварского века». Неотделимость поэтического видения от

рационального умозрения выражается в тщательном отборе «идеальных моделей» и «идеальных страстей», причем насыщенных высокой общественной или моральной идеей. Таким образом, с классическими образами происходят превращения, к тому же превращения благодаря культу разума, появившемуся не без влияния античного толкования эстетики через математику. Мироззрение классицизма возвеличивает аналитический подход к Прекрасному, разум из «одного из» становится основным критерием прекрасного. Тема природы – высшее воплощение разумности. Так считает классицизм, и, как в случае с античными персонажами эпоса, не допускает в искусство природы «варварской», необработанной. В результате пейзаж, например, в живописи преобразован в идеально продуманную композицию, полностью исключая случайности и нюансы реальной местности. В классицизме проведена своеобразная реконструкция жизни, причем во всех ее проявлениях, противопоставлены несовершенству действительности идеалы порядка и суровой дисциплины, с помощью которых должны преодолеваются трагические коллизии реального бытия.

Самым популярным источником для экспериментов с античными сюжетами и образами в классицизме были «Метаморфозы» Овидия. Обращение к поэме было совершенно в духе гуманистической культуры XVII столетия. Трудно назвать другое литературное произведение, которое оказало бы такое влияние на изобразительное искусство этого времени. Эстетическое творчество, являясь частью духовной, разумной деятельности человека, вводя в свою сферу «материал жизни», очищало его от всего несущественного. Так считали представители классицизма. Овидий подтолкнул их к этой идее: он мастерски упускал в сюжетах мифов все то, что с его точки зрения несущественно.

Трудно перечислить имена всех художников, черпавших сюжеты и вдохновение в поэме. Мы остановимся на одном из них. Это Никола Пуссен (1594-1665).

Пуссен известен как глава французской классицистической живописи XVII века, но сначала хотелось бы представить его как восторженного читателя Овидия, пронесшего любовь к «Метаморфозам» через всю жизнь, а затем как создателя своего, удивительно притягательного образа античного мира. Пуссена можно

условно отнести к третьему поколению, чье творчество было инспирировано античностью.

Сохранившееся произведения Пуссена раннего парижского периода иллюстрируют «Метаморфозы» Овидия и «Энеиду» Вергилия. Из «Метаморфоз» художник выбирает сюжеты о закономерностях природных превращений. Предполагают, что на Пуссена оказали влияние более ранние иллюстрации к Овидию из издания «Ланжелье» 1619 года. Однако для Пуссена характерно более вдумчивое отношение к тексту. Он ищет большую выразительность драматического действия, вводит недостающие в тексте, по его мнению, фигуры. В рисунках «Фетида и Ахилл», «Превращение Акида в речного бога» множество фигур, каждая из которых выражает какое-то одно чувство. Вместе эти фигуры образуют многообразную эмоциональную картину. Выявляется алфавит живописца – раскрытие драматического события через состояние его участников, воплощенное в позе и жесте. Такого же плана рисунки «Адониса» и «Похищение Европы».

Метаморфозы по Овидию и Пуссену – это новая жизнь, обретшая новое значение. Процесс превращения всегда очень богат событиями: они быстро сменяют друг друга и имеют огромное количество свидетелей. Работы Пуссена на сюжеты «Метаморфоз» очень точно передают эти качества Овидиевой поэмы. Они тоже богаты персонажами и событиями. Характерным примером может служить картина «Царство Флоры» (около 1631).

Она представляет собой многофигурную композицию, имеющую ясный, размеренный, буквально музыкальный ритм. Подчиняясь этому ритму, в картине живут многочисленные герои Овидия. Можно сказать, что Пуссен доводит до предела насыщенность древнеримского текста – «Царство Флоры» вмещает в себя героев сразу нескольких глав. Причем каждый персонаж полноценно рассказывает свою историю. Здесь и гибель Аякса, бросающегося на меч, и Клития, влюбленная в Аполлона, и Эхо, и любующийся собственным отражением Нарцисс, и Адонис, и Гиацинт. Все они дали после своей смерти жизнь различным цветам, украсившим благоуханное царство Флоры. Она изображена в центре полотна – изящная и грациозная, осыпающая землю цветами.

Рассмотрим еще одну картину, точнее два ее варианта, как довольно резкий переход от восприятия античности «по Овидию» к античности «по Пуссену». Сюжет довольно необычный: пастухи неожиданно обнаруживают гробницу с надписью «И я был в Аркадии...» Счастливая Аркадия могла бы служить отличным фоном для бесконечно сменяющих друг друга персонажей Овидия, но оказывается отправной точкой для размышлений о смысле жизни. Пуссен заставляет замолчать шум голосов и событий, чтобы услышать, наконец, что-то большее. Поэтому вполне закономерно воспринимается уменьшение персонажей во втором варианте «Аркадских пастухов» (1650). А альтернативой людскому шумному окружению становится молчаливая и величавая природа. Ей начинает уделяться все большее внимание.

Для Пуссена природа – олицетворение высшей гармонии бытия. Человек утратил свое главенствующее положение, он воспринимается только как одно из многих порождений природы, законам которой вынужден подчиняться. Как замечает В.Н. Прокофьев, исследователь французского изобразительного искусства XVII века и творчества Пуссена в частности: «теперь сюжет – человеческое действие – уходит вглубь природного целого»<sup>[210]</sup>, имея в виду антикизированную пейзажную живопись Пуссена после 1643 года. Пуссеновские пейзажи проникнуты ощущением грандиозности и величия мира. Громоздящиеся скалы, купы пышных деревьев, кристально прозрачные озера, прохладные родники, текущие среди камней и тенистых кустов, соединяются в пластически ясной, целостной композиции, основанной на чередовании пространственных планов, каждый из которых расположен параллельно плоскости холста. Колористическая гамма очень сдержанна, чаще всего строится на сочетании холодных синих и голубоватых тонов неба и воды и теплых коричневато-серых тонов почвы и скал.

В каждом пейзаже создается свой неповторимый образ: «Пейзаж с Полифемом» (1649), «Пейзаж с Геркулесом и Какусом» (1649), «Похороны Фокиона» (после 1648), пейзажный цикл «Четыре времени года».

Одна из вершин в творчестве Никола Пуссена – картина «Пейзаж с Полифемом».

От зрителя, остановившегося перед картиной, требуется внимание и настойчивость. Работа называется «Пейзаж с Полифемом», но даже чтобы увидеть Полифема, должно потрудиться. Могучая фигура циклопа является как бы продолжением горы, на которой он сидит и играет на дудочке. Фигура располагается в центре полотна, но на дальнем плане.

Вспомним легенду о Полифеме: ужасный, страшный, жестокий циклоп Полифем влюбился в нимфу Галатею. Галатея же любила прекрасного юношу Акида, и страсть чудовища была для нее отвратительна. Однажды Полифем выследил их и забросал Акида каменными глыбами. Акид превратился в речного бога, а Галатея потом пересказывает слова циклопа, обращенные к ней:

Ты, Галатея, белей лепестков белоснежной лигустры,  
Вешних цветущих лугов и выше ольхи длинноствольной,  
Ты, светлей хрусталя, молодого игривей козленка!  
Глаже тех раковин ты, что весь век обтираются морем;  
Зимнего солнца милей, отрадней, чем летние тени;  
Горных платанов стройней, деревьев щедрее плодовых;  
Льдинки прозрачнее ты; винограда поспевшего слаще.  
Мягче творога ты, лебяжьего легче ты пуха... [\[211\]](#)

Поистине удивительна такая нежность слов в устах Полифема. «Жестокий и ужасный» Полифем становится «влюбленным» – с циклопом произошли необычайные метаморфозы. Раньше главным его развлечением было швырять камни в подходящие к острову корабли, теперь это игра на свирели. Полифем с помощью Пуссена стал вечно играющим музыку. Музыка прекрасна и гармонична, связана с природой. Прихотливая игра контура облаков над Полифемом – сама музыка, льющаяся из свирели циклопа. Музыка и облака превращаются друг в друга, перевоплощаются в гармоничное начало природы. Метаморфозы – понятие, которым можно истолковать все в картине. Метаморфозы самых разнообразных явлений находятся в любви и согласии между собой.

Любовь – главный ключ к картине. В свою очередь картина является своеобразным способом помочь природе обрести устойчивое

и умиротворенное состояние любви и красоты. Это качество изначально присуще природе, но часто исчезает за суетностью и чрезмерной деятельностью человека. Пуссен же исключает суету и оставляет возможность природе быть как бы наедине с собой.

Античность выступает здесь как одна из метаморфоз природы и человечества. Опять превращения и опять любовь. Одно из другого и наоборот: любовь из превращения и превращения из-за любви. Примеров великое множество. В мифах это истории об Аполлоне и Дафне, Зевсе и Ио, Зевсе и Европе, Посейдоне и Деметре. Этот список можно продолжать очень долго. Главная метаморфоза любви – человек становится человеком. И если рассматривать «Пейзаж с Полифемом» как произведение, в котором «душа Пуссена выразилась наиболее цельно и полно» (А. Н. Бенуа), то становится ясным, почему для картины выбирается миф о Полифеме: человеком становится чудище. Хотя аналоги такого рода событию есть и в более ранних литературных произведениях. В поэме о Гильгамеше, которая на тысячу с лишним лет старше «Метаморфоз», есть история об Энкиду, который жил раньше среди диких зверей, но, полюбив Шахмат, стал совсем другим, стал человеком. Эпос говорит о нем: «Стал он умней, разуменьем глубже».

Вернемся к Овидию:

Клином, длинен и остер, далеко выдвигается в море  
Мыс, с обоих боков омываем морскою волною.  
Дикий циклоп на него забрался и сел посередке.  
Влезли следом за ним без призора бродящие овцы.  
После того как у ног положил он сосну, что служила  
Палкой пастушьей ему и годилась бы смело на мачту  
Взял он перстами свирель, из сотни скрепленную дудок,  
И услышали его деревенские посвисты горы,  
И услышали ручьи... [\[212\]](#)

Пуссен очень точно воспроизводит в живописи строчки поэмы. Гора, служащая ложем Полифему, помещена в центр картины. Сам Полифем почти сливается с грубой массой горы, уподобленной

курящемуся вулкану. Любопытно, что в тексте «Метаморфоз» есть указание на вулкан. Полифем восклицает:

Я пламенею, во мне нестерпимый огонь взбушевался, —  
Словно в груди я ношу всю Этну со всей ее мощью,  
Перенесенной в меня!<sup>[213]</sup>

Дальше передвигаясь взглядом по картине, отмечаешь идеальную продуманность композиции. Она подчеркнута статична. Используется множество приемов: строгое чередование вертикалей и горизонталей, параллельных границам холста. Потом симметрия: очертания скалы слева повторяются в силуэте дерева справа, а гора с Полифемом посередине образует правильный треугольник. Это иллюстрирует глубокое почтение Пуссена перед античным искусством, его знание о вере древних в ближайшее родство симметрии и гармонии, воплощающих идею красоты.

В пространстве холста можно выделить четыре плана. Первому соответствуют фигуры речного божества, нимф и сатиров; второму — люди, возделывающие поле; третьему — скалистый берег моря с Полифемом на одной из вершин; четвертому — море и город на побережье. Первый план сопоставляется с третьим, второй с четвертым. Пуссен верен идее гармонии во всем: не нарушая перспективного строя и соблюдая условия, заданные темой (Полифем должен намного превышать всех размерами), живописец связывает персонажи отношением соизмеримости. Отсюда одномасштабность фигур первого плана и Полифема. На первом плане представлены различные олицетворения природы: речное божество, богини лесов дриады, нимфы, сатиры, на третьем Полифем — воплощение природной стихии<sup>[214]</sup>.

Сама природная стихия статична. Она написана очень тщательно подобранными цветами, превосходно согласованными между собой. Отдельного разговора заслуживает тон: главенствует темная, почти не разбиваемая светом моделировка изображения, что очень сильно контрастирует со светлым текстом «Метаморфоз» и очень светлым ярким по колориту «Царством Флоры». Опять же через «Аркадских пастухов» идет «потемнение» пуссеновских пейзажей. Более или

менее устойчивая, статичная гармония оказывается возможной при неярком освещении. С помощью тона и цвета среда в картине почти поглощает персонажей.

Темный тон ассоциируется с вечностью, но также с черной пустотой хаоса. Многие исследователи творчества Пуссена замечают, что «счастливая утопия Пуссена далеко не безмятежна»<sup>[215]</sup>. Что же все-таки несет в себе картина – гармонию или ее противоположность?

«Пейзаж с Полифемом» был написан в Риме, под голубым и ярким небом, рядом с пестрой и шумной красотой итальянских улиц. Альтернативой видимому живому окружению стал «Пейзаж...», в котором создан идеальный, но замкнутый мир.

Даже если попытаться продолжить его за рамки картины, окажется, что он замыкается в чудную панораму. Или постепенно переходит в свое собственное зеркальное отражение. Неужели столь очаровательный пейзаж не в состоянии обратиться хотя бы на миг в реальность, одаривающую нас гармонией? Есть ли выход на «грешную землю»? С правого края картины за пышным деревом виднеется море, а еще дальше – город. Это самое светлое место в картине. Люди, занятые своими делами на втором плане «Пейзажа...» видимо, пришли оттуда.

Но мы, зрители, находимся с этой стороны, и до города, населенного людьми, надо еще добраться взглядом. Там, видимо, очень хорошо, солнце и вода дарят спокойствие и радость. В картине очень много изображений воды. Может быть, именно она и является заветным ключом, открывающим путь от земного мира к миру идеальному.

В середине композиции есть озеро и величавая река, на переднем плане тщательно выписан прозрачный ручей, омывающий камешки, кувшин с водой.

Внимательно, неторопливо разглядывая картину, невольно начинаешь чувствовать прохладу воды, подглядывать вместе с сатирами за нимфами и дриадами, и почти оказываешься в этом идеальном мире, пока не встретишь неожиданное препятствие. Это мудрец (фигуру в картине В.Н. Прокофьев называет мудрецом, С.М. Даниэль – богом реки) в лавровом венке. Он спокойно наблюдает за происходящим, призывает присоединиться к созерцанию пейзажа, но одновременно является сторожем гармонии. Прежде чем, пойти

далее, зрителю нужно заслужить его доверие, в отличие от персонажей картины, которым, как участникам гармонии, разрешается все. Люди и другие обитатели картины, занимающиеся своими делами, не внемлют завораживающей музыке. Ее слышат мудрец, сам Полифем и, пожалуй, величественная природа. Мы же, приближаясь к Полифему, встречаем там все меньше и меньше персонажей. Полифема еще долго никто и ничто не будет интересоваться, вот его и оставили в покое наедине со своей музыкой.

Пуссен создал свой собственный образ античного мира, если не сказать совсем другой, особенный мир. Симметрия и гармония, строгое подчинение композиции замыслу художника, основанного на классицистическом каноне, находятся на самой границе живого мира. Еще немного и возобладание одной только догматической правильности приведет к омертвлению персонажей. Они и сейчас чрезвычайно самодостаточны: им не нужны зрители, не нужны соседи по картине, вплоть до опасности ненужности самим себе. В.Н. Прокофьев отмечает такую же ситуацию в знаменитом автопортрете Пуссена (1650): «величественная неприступность монолитной фигуры художника-мыслителя готова обернуться одиночеством, жесткая математическая организация пространства сковывает ее, как бы впаивая навечно в недвижную кристаллическую структуру»<sup>[216]</sup>.

Тщательно высчитанная и самодостаточная гармония обречена на бездеятельность, и, как следствие, уничтожение<sup>[217]</sup>. Интересно наблюдать, что неподготовленный зритель редко когда остановится у исследуемого нами эрмитажного шедевра: слишком темно, слишком правильно, чересчур трудоемко для восприятия.

Возможна ли гармония в самодостаточности? Возможен ли диалог, процесс общения с математически выверенной композицией?

Вспомним о том, что одной из основных функций искусства является общение. Следовательно, цвет, свет, найденное с их помощью спокойствие нужны для того, чтобы передать зрителю ощущение гармонии. Художник использует все доступные ему средства, даже несколько «перегружает» классицизмом, чтобы напомнить о целостности бытия, величавости и красоте природы. Царящее в «Пейзаже с Полифемом» Прекрасное одаривает чуткого зрителя своим светом, если он найдет в себе силы вырваться из суетности повседневного мира и посвятит себя созерцанию. «Прошлое

становится здесь активной воспитующей силой, а история *впервые* – главным орудием воздействия на настоящие ради будущего», – замечает В.Н. Прокофьев о роли античности в творчестве Пуссена (причем выделяет особо, что даже библейская «Священная история» именно у Пуссена выступает как история античная)<sup>[218]</sup>.

Вспомним об Афродите. По Эмпедоклу Афродита есть символ объединяющего начала. Она дарит миру состояние «достойной гармонии», которое и изображено в «Пейзаже с Полифемом». Это точка неподвижности в самом конце пути наверх. В ней, в этой точке, уже по Аристотелю, царит покой. Тревоги и страсти чувственно воспринимаемого мира в ней затихают, и бытие замирает в блаженном, безмятежно-царственном оцепенении. Вселенная, равная сама себе, остается наедине с собой: ее недра уже не терзают ни муки рождения, ни муки умирания. Она как бы отдыхает после перенесенных испытаний, преодолев в себе раздвоение и множественность. Это самый счастливый, «звездный» час вселенской жизни: все вещи обьяты первородным равенством, примерены в «единорождающем лоне»<sup>[219]</sup>.

Эти мысли о спокойствии и гармонии рождены древнегреческими философами, Эмпедоклом и Аристотелем, но в значительной мере характеризуют «Пейзаж с Полифемом», написанный французским художником XVII века. В противоположность насыщенным движением и страстью «Метаморфозам» Овидия, с иллюстрирования которых началось общение с античностью Н. Пуссена.

Античность сделала из Пуссена страстного поклонника, вызвала к жизни его творчество. Но насколько античность в своей сущности была амбивалента, настолько и ее переживание Пуссеном имеет в себе несколько вариантов, от «Царства Флоры» через «Аркадских пастухов» к «Пейзажу с Полифемом».

Остановился Н. Пуссен на таком понимании античности, которое более всего отразилось в его пейзажах, где главным действующим лицом стала Природа, а способом ее существования – гармония<sup>[220]</sup>.

**Слуцкая Е.А.**

## **Князь Николай Юсупов: театральная карьера и драматургия жизни**

У картин В.А. Серова в Русском музее обычно многолюдно. Никто не пройдет мимо портрета блестящей светской красавицы, изысканно расположившейся на диване в своем элегантном кабинете. Рядом с ней портреты трех мужчин: офицера в белом кителе, гордо восседающего на белом коне; 16-тилетнего юноши с собачкой в руках и красивого молодого человека с высокомерно-строгим лицом. В.А. Серов немало потрудился над серией портретов семьи Юсуповых. С увлечением работал над портретом Зинаиды Николаевны: «...славная княгиня, ее все хвалят очень, да и правда, есть в ней что-то тонкое, хорошее... она вообще понимающая...», писал художник в июле 1900 года. Любовь к животным сблизила художника с Феликсом, младшим сыном Зинаиды Николаевны (через несколько лет он войдет в историю как убийца Распутина), В.А. Серов отмечал в письме от 12 августа 1903 года: «...Меньшого написал или вернее взял хорошо. Князь (Феликс Феликсович старший) скромненький, хочет, чтобы портрет был скорее лошади, чем его самого – вполне понимаю». Старший же Николай был замкнут, в разговоры не вступал и позировал весьма неохотно. В том же письме художник заметил: «А вот старший сын не удался..... Оказывается, я совсем не могу писать казенных портретов – скучно». И спустя две недели в 27 августа 1903 года Серов напишет: «Два портрета почти готовы. Князь на коне и меньшой сын. Княгиня тоже идет кажется недурно. Сегодня приезжает старший – вот с ним трудно – тем более , что он очень неохотно позирует»<sup>[221]</sup>. Известна еще одна авторская оценка этого портрета: «Портрет Николая Юсупова не сразу удался. Не выходило схватить капризность выражения его лица»<sup>[222]</sup>. Однако, тонкий портретист-психолог В.А. Серов увидел лишь одну сторону многогранной и противоречивой природы молодого князя.

Из газеты «Первая Крымская» от 31 октября 2008 года: «В начале двадцатого века в Российской империи было 65 тысяч дворянских

фамилий, но родовитых дворян было гораздо меньше. Среди них самым известным и загадочным был род князей Юсуповых». Ведя свое происхождение от ногайского хана Юсуфа, союзника Ивана Грозного, «за три века Юсуповы по богатству вышли на второе место после семьи Романовых. Они владели 2,5 тысяч десятин пахотной и лесной земли, многочисленными фабриками, заводами, рудниками, которые приносили им ежегодно 15 миллионов золотых рублей. Только в одном Петербурге у семейства Юсуповых было четыре роскошных дворца»<sup>[223]</sup>.

Главный частный дом на Мойке славится своим домашним театром. Славилась своим сценическим дарованием и княгиня Зинаида Николаевна Юсупова. Ее младший сын Феликс писал в мемуарах: «Матушка от природы имела способности к танцу и драме и танцевала и играла не хуже актрис. Во дворце на балу, где гости одеты были в боярское платье семнадцатого века, государь просил сплясать ее русскую. Она пошла, заранее не готовясь, но плясала так прекрасно, что музыканты без труда подыгрывали ей. Ее вызывали пять раз. Знаменитый театральный режиссер Станиславский, увидев ее на благотворительном вечере в «Романтиках» Ростана, звал ее к себе в труппу, уверяя, что подлинное ее место – сцена»<sup>[224]</sup>.

Оба сына унаследовали артистичность матери, правда, младший Феликс так и не нашел достойного применения своему дарованию; старший Николай, возможно, оставил бы свой след в истории как драматург, поэт, сочинитель романсов, актер..., если бы не роковая случайность.

Из «Мемуаров» Феликса Юсупова: «Пять лет разницы у нас с братом поначалу мешали нашей дружбе, но, когда мне исполнилось шестнадцать лет, мы сблизились. Николай учился в Петербурге, закончил Санкт-Петербургский университет. Как и я, не любил он армейской жизни и от военной карьеры отказался. По характеру был скорее в отца и на меня не походил. Но от матери унаследовал склонность к музыке, литературе, театру. В 22 года руководил любительской актерской труппой, игравшей по частным театрам. Отец этим его вкусам противился и дать ему домашний театр отказался. Николай и меня пытался затащить в актеры. Но первая проба стала и последней; роль гнома, какую он дал мне, оскорбила мое самолюбие и отвратила от сцены».

Николай был высоким, стройным юношей. Брюнет, темные глаза выразительны, брови густы, а губы крупны и чувственны. Имел красивый баритон и пел, подыгрывая себе на гитаре. Словесный портрет брата, выполненный Феликсом, вполне совпадает с живописными изображениями молодого князя Юсупова кисти В.А. Серова (о нем упоминалось выше), Н.П. Богданова-Бельского (оригинал находится в музее личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве). Николай даже не с юности, а с детства страстно увлекался театром (сохранилась небольшая пьеска, написанная им приблизительно в двенадцатилетнем возрасте). Получил юридическое образование, но не утратил своего влечения к театру, продолжал писать пьесы; не исключено, что даже печатался под псевдонимом Роков. «Под псевдонимом «Роков» Николай писал стихи к романсам, столь популярным тогда в великосветских салонах. Покоренные дамы писали автору влюбленные письма, а он оставлял их без ответа. <...>. Излишняя эмоциональность Николая нашла выход в его участии в актерской труппе, организованной молодежью высшего общества. Хороший тон того времени не позволял молодым аристократам идти на профессиональную сцену, поэтому они могли лишь довольствоваться хорошо организованными любительскими труппами, столь популярными у великосветской молодежи...»<sup>[225]</sup> Этикет, хороший тон, хоть и не запрещавший, но и не поощрявший профессионально заниматься аристократам актерским ремеслом – не единственная, но, возможно, одна из основных причин столь бурного развития домашних театров XIX – начала XX в.в. Случаи, когда профессиональными актерами становились представители дворянских семейств, известны, но редки: например, артист Малого театра Южин-Сумбатов происходил из грузинских князей. Пока не удалось найти печатных изданий молодого князя. О его деятельности актера и организатора «Великосветской труппы» можем судить лишь по высказываниям современников в мемуарной литературе, а также по переписке Зинаиды Николаевны с сыном Феликсом.

Летом 1907 года братья Юсуповы совершали путешествие по Европе. Младший сын исправно писал княгине Зинаиде Николаевне. Из письма от 13 июля 1907 года становится известно, что Алексей Александрович Стахович, один из директоров Московского Художественного Театра, предложил Николаю место в труппе театра:

«Дорогая мама, только что получили все твои письма, а также письмо от Стаховича, который умоляет Николая поступить к ним в труппу (только ты не говори Николаю)». Через несколько дней от 19 июля: «... Мы с Николаем очень заинтригованы, что за человек Стахович. Может быть, нам это показалось, что он все время играет камерно, но, во всяком случае, он должен быть очень хитрый и тонкий человек..... Из ответа княгини от 24 июля: «Твое впечатление о Стаховиче очень верное. Он ловкий болтун, увлекается очень быстро и еще быстрее остывает к своим идеалам. <...> Доверять ему нельзя ни на грош. <...> Теперь его забрал Станиславский, которому нужны капиталы для процветания своей труппы. Поэтому он и старается завлечь Николая»<sup>[226]</sup>. Да, возможно, не столько способности, сколько богатство Юсупова заинтересовало директора МХТ, но, зная, насколько профессиональна была труппа Станиславского, этот факт подтверждает наличие серьезного сценического дарования Николая Юсупова.

«Осень 1907 года ничем не отличалась от предыдущих. С тем же блеском проходили светские приемы, с тем же успехом исполнялись романсы, написанные Николаем Юсуповым, с тем же успехом выступал на сцене он сам, на сей раз в роли Кречинского в пьесе «Свадьба Кречинского». Княгиня Зинаида писала ему с гордостью: «Вчера // оркестр Кавалергардского полка сыграл твой романс «Я жду тебя». Ты не можешь себе представить умиление всего дома! <...> Ты получил благодарность от императрицы А.Ф. (Александры Федоровны – Е.С.) за игру в театре». Муж Зинаиды Николаевны, отец Николая и Феликса, Феликс Феликсович старший, князь Юсупов, граф Сумароков-Эльстон занимал должность командира Кавалергардского полка. Как мы уже знаем, он, будучи человеком строгих правил, не поощрял увлечений своих сыновей, но, тем не менее, разрешил оркестру своего полка исполнить сочинения сына. К сожалению, пока не удалось ничего узнать ни о составе великосветской труппы молодого князя, ни о ее репертуарной политике.

Драматургическая линия жизни князя подходит к своей кульминации. Зима 1908 года проходила для великосветской петербургской молодежи в обычном круговороте дел: в светских раутах, любительских спектаклях, шумных репетициях новых постановок. С удовольствием двадцатипятилетний граф Николай

Сумароков-Эльстон, князь Юсупов принимал участие в великосветских любительских благотворительных спектаклях в театре «Комедия». В начале весны на одном из ужинов кружка артистов-любителей Николай был представлен девятнадцатилетней графине Марине Александровне Гейден, одной из трех дочерей контр-адмирала А.Ф. Гейдена и его первой жены А.В. Мусиной-Пушкиной. Марина обладала веселым нравом и с удовольствием участвовала в спектаклях кружка артистов-любителей, членом которого она тоже являлась. К моменту своего знакомства с Николаем молодая графиня Гейден уже была известна в светских кругах, как удивительная красавица. Князь Сергей Оболенский в своих воспоминаниях писал: «В то время в Санкт-Петербурге было три сестры, пользовавшиеся успехом в обществе; одна из них, графиня Марина Гейден <...> более выделялась своей красотой. Она была соблазнительна, очень популярна и большая кокетка»<sup>[227]</sup>. Еще осенью 1907 года на представлении «Эсмеральды» в Мариинском театре в ложе придворного министра Марина была замечена офицером полка конной гвардии Арвидом Мантейфелем. Знатный балтиец Арвид сделал ей предложение. Отец Марины контр-адмирал А.Ф. Гейден дал свое согласие на брак, и свадьба была назначена на 23 апреля 1908 года, а незадолго до этого Марина Александровна была назначена фрейлиной императрицы. В начале марта 1908 года она была приглашена участвовать в благотворительном спектакле, организованном в пользу добрых дел Государыни Александры Федоровны. Николай Юсупов был приглашен на роль главного героя. Марине он, несомненно, понравился, но сама она не произвела на него столь значительного впечатления, и это заставило ее пойти на хитрость. Выбрав для себя роль старой барыни-горбуни, она сыграла ее очень смешно, тем самым, обратив внимание блестящего Николая Юсупова. Марина влюбилась без памяти, да так сильно, что почти забыла о приближающемся 23 апреля и о своем данном слове. 22 апреля 1908 года по приглашению Николая, она пошла на «тайный прощальный» ужин в отдельном кабинете одного из модных петербургских ресторанов. Тут и состоялось признание влюбленных.

На следующий день состоялось венчание графини М.А. Гейден и графа А.Э. Мантейфеля. Свадьбу отпраздновали в кругу 300 друзей и знакомых, среди которых был и старший сын Великого Князя

Константина Константиновича (КР.) князь Иоанн Константинович. Этим же вечером молодая пара отбыла в свадебное путешествие в Париж. «...На том вроде бы и кончилось. Родители могли вздохнуть облегченно. Николай с виду был спокоен и снова взялся за учебу. Матушка поверила»<sup>[228]</sup>. Но драма приняла совершенно неожиданный поворот. Почти ежедневно Марина писала Николаю, умоляя его приехать в Париж. Николай внял ее письмам. Он не мог открыто объявить родителям причину своего отъезда во Францию, поэтому вынужден был сослаться на желание присутствовать на концерте Федора Шаляпина, гастролировавшего в Париже. Пара без стеснения показывалась вместе во всех местах Парижа, посещаемых многочисленными русскими поданными. Домыслы и пересуды начали незамедлительно сопровождать любовников, но ни Марина, ни Николай, кажется, нисколько не были смущены этим фактом.

Суд чести полка конной гвардии, в котором служил граф Мантейфель, вынес решение о необходимости дуэли. (С середины XIX века в Российской Империи гвардейский офицер имел право драться на дуэли лишь после рассмотрения дела судом чести полка, состоящим из полковых офицеров. Кроме того, для проведения дуэли было необходимо разрешение императора). Командир полка хан Нахичеванский объяснил дело отцу Марины, графу Гейдену, который и представил его на рассмотрение императору Николаю II. Государь дал свое согласие на дуэль. «Наутро камердинер Иван разбудил мена, запыхавшись: "Вставайте скорее! Несчастье!..." Охваченный дурным предчувствием, я вскочил с постели и ринулся к матушке. По лестнице пробегали слуги с мрачными лицами.

...Из отцовской комнаты донеслись душераздирающие крики. Я вошел: отец, очень бледный, стоял перед носилками, на которых лежало тело брата. Матушка, на коленях перед ними, казалось, обезумела...»<sup>[229]</sup> Николаю Юсупову не было и двадцати шести лет.

В двадцати километрах от Москвы над Москвой-рекой раскинулось необыкновенной красоты Архангельское – любимое поместье Юсуповых, где побывали все российские императоры, и где также есть свой театр. «На следующий день должен был приехать туда государь на спектакль. Там особый театр, и бал во дворце. Сам театр старомодный как на гравюрах, все по-домашнему, но очень чинно – ложа у нас была великолепная, вроде окна со стульями», – так

описывал свои впечатления об Архангельском в письме к жене Серов в июле 1900 года<sup>[230]</sup>. Рядом со стариной церковью Михаила Архангела XVI века есть плита, под которой и покоится прах несостоявшегося поэта и драматурга Николая Юсупова. Через несколько лет в 1916 году в память о сыне Зинаида Николаевна закажет московскому архитектору Р.И. Клейну соорудить Колоннаду – монументальное здание из серого гранита увенчанное куполом и окруженное с двух сторон колоннами. Оно должно было служить храмом – усыпальницей князей Юсуповых. Но все случилось иначе. И Зинаида Николаевна, и Феликс Феликсович старший, и их сын Феликс с женой Ириной Александровной (племянницей Николая II) покинули Россию в 1919 году. Их прах мирно покоится под Парижем на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. Николай, один из немногих Юсуповых, покоится на родине.

Несколько лет назад в Государственном архиве научным сотрудником Юсуповского дворца Верой Михайловной Симоновой была найдена и собственноручно переписана маленькая пьеска (скорее, набросок, экспромт), написанная юным князем Николаем Юсуповым. Пьеска без заглавия, условно можно назвать «Номер в гостинице». Сюжет прост, по-юношески наивен, чувствуется влияние модных тогда французских водевилей: молодая супружеская пара Николай Иванович Купчиков (по фамилии можно определить и социальную категорию персонажа) и Глафира Семеновна приезжают в Париж, занимают номер в гостинице, куда неожиданно врывается приехавший англичанин. Он начинает ухаживать за молодой купчихой, дарит ей браслет, ожерелье, которые оказываются фальшивыми. С тонким юмором глазами подростка запечатлена жизнь взрослых. Текст пьески дает точные характеристики персонажам; так в речи молодой купчихи перемешаны русские и французские фразы, специально заученные – она явно хочет казаться элегантной и образованной дамой. В тексте мужа (он говорит только по-русски) ярко проявляется купеческая жадность: «Ну. Приехали в твой Париж, и что же, город как город, ничего особенного нет, только деньги понапрасну тратим. Мне сдается, что французы нарочно выдумали этот Париж, чтоб только иностранцев обманывать, да деньги у них грабить..». В течении двух сезонов воспитанники оперного театра детей (под моим руководством

– *Е.С.*) разыгрывали эту пьеску в интерьерах Юсуповского Дворца на Мойке. Небольшой спектакль принимался с большим успехом.

## **Сапунова А.А. (Железногорск)**

### **Прерафаэлизм в культурогенезе Англии XIX века**

Динамика развития культуры представляется как процесс самообновления через формирование и отмирание определенных культурных идеалов, через постоянное превращение первофеноменов культуры, порождение новых идей.

Согласно синтетической концепции современного философа и религиоведа Д.В. Пивоварова ядром той или иной культуры является сакрализованная система базовых идеалов, лежащих в основе культурогенеза: «Как отличительный признак всякой культуры идеалообразование есть процесс сохранения и изменения почитаемых за идеалы архетипов и традиций, возделывания образцов воспроизводства специфической общественной жизни во всех ее измерениях, а также процесс мучительного расставания с идеалами – теми, которые перестают животворно влиять на рост культуры»<sup>[231]</sup>.

Идеал, в данном случае, есть «гениальная идея, идея-родоначальник, не требующая для своего обоснования неких более фундаментальных идей»<sup>[232]</sup>. Д.В. Пивоваров в работе «Дух, душа и вера» утверждает, что в принципе любой рядовой объект может превратиться в какой-нибудь недолговечный идеал, если индивид или группа людей признают его за таковой. Одно общество возводит на пьедестал, например, Иисуса Христа, а другое – Павлика Морозова. Когда же обнаруживается, что избранный объект несовершенен и нерепрезентативен, то он постепенно развенчивается, а основанная на нем и ему подобных идеалах культура проходит, исчезает.

Культурное развитие Великобритании XIX века позволяет проследить процесс формирования новых культурных идеалов и распространения их влияния на все сферы человеческой деятельности. Данный период в истории Великобритании по праву считается веком расцвета культуры, проявившимся во всех ее областях: экономике, производстве, художественной культуре и т. д. Именно в это время

складываются устойчивые культурные идеи, проявляющиеся в общекультурных идеалах.

В XIX в. английское правительство активно строило внешнюю политику, создавая **единую Британскую империю**. Продолжалось расширение господства в Индии и Китае, была захвачена Новая Зеландия, северная часть острова Борнео, значительные территории Бирмы и Восточный Белуджистан. Во второй половине XIX в. происходило быстрое заселение и освоение австралийского материка.

Опираясь на промышленное превосходство, финансовую мощь и используя выгоды своего островного положения, Великобритания становилась лидером на мировом рынке и в колониальных владениях. К 50-60-м гг. Великобритания превратилась в подлинную «фабрику мира», стала лидером в международной финансовой сфере, первым банкиром в мире. Английский фунт стерлингов ценился как самая прочная валюта. Великобритания XIX века воспринималась как эталон экономического благосостояния, промышленного и научно-технического прогресса.

Параллельно колониальным войнам начинает складываться и развиваться так называемая **колониальная идеология**. Ее основным компонентом было представление о превосходстве английской цивилизации и соответственно праве и обязанности англичан вести отставшие народы по пути прогресса. Развилась целая система общественных институтов, стремившихся убедить общество в необходимости консолидации и расширения империи, повлиять на социальную психологию англичан. В этот период роль империи возрастала, в ней начинали видеть гарантию сохранения могущества Великобритании. Важным шагом в этом направлении стало провозглашение в 1876 г. королевы Виктории императрицей Индии.

В оправдание колониальным войнам широкое распространение получил так называемый **джингоизм** – форма крайнего колониализма, органически связанного с англо-саксонским расизмом, шовинизмом, проповедью расовой и национальной исключительности». Оснащая свои монографии, брошюры, лекции ссылками на биологические исследования, теоретики социал-дарвинизма Бенджамен Кид и особенно Карл Пирсон, объявили англосаксов наиболее жизнеспособной расой, которая в ходе естественного отбора доказала будто бы свое право на господство над миром.

Как утверждает историк и культуролог Л.Е. Кертман, именно благодаря этой почве и приобрело огромную популярность творчество поэта-джингоиста Редьярда Киплинга (1865-1936): «человек Востока показан в романах Киплинга интеллектуально неполноценным, ленивым, лживым и ему противопоставляется колонизатор, изображаемый как подвижник, взваливший на свои плечи «бремя белого человека» – бремя «цивилизаторской миссии» в колониях»<sup>[233]</sup>.

Распространенным явлением стал **культ героев**, прославившихся в колониальных битвах. Адмирал Нельсон и герцог Веллингтон – победители Наполеона на море и на суше – были подняты на пьедестал, провозглашены национальными героями, их представляли как пример для молодежи.

Другим типом современного героя становится предприниматель, инициативный человек, которого не сковывают рамки сословной принадлежности. Теперь каждый способен добиться в жизни своих материальных и духовных целей. Ценность свободы и инициативности человека становится одной из главных тем в исследованиях экономистов, социологов, политологов и историков Великобритании XIX века.

Т. Карлейль добивался признания определяющей роли идущих вперед и творящих историю личностей, понимания и почитания «героев». Джон Стюарт Милль утверждал, что свобода даст возможность «разумному эгоисту» в полной мере отстаивать свои интересы, и это будет полезно обществу. Кроме того, изначально сама религия (протестантство, особенности его культа) моделировала деятельного, активного человека, бережливого и материально успешного. Чем более успешным был человек, тем ближе он был к Богу.

Процессы миграции населения, рост городов и потребности внутренней городской жизни, развитие промышленности – все это не могло не привести к изменениям в средствах транспорта. Шло усовершенствование локомотивов, пароходов, в начале XIX века появляются и первые автомобили с паровым двигателем. Всеобщее распространение получил созданный в США (1844 г.) изобретателем Морзе телеграфный аппарат. Изобретения в области средств передвижения, связи людей увеличили темп жизни, подвижность

людей, а также большую взаимосвязь не только внутри самой страны, но и с другими странами мира.

Открытие атомарного строения всех веществ (Джон Дальтон) и клеточного строения всех организмов (Теодор Шванн) укрепляли научную основу естествознания. Эти теории показали единообразную структуру всех живых организмов. Сущность их учений заключалась в том, что весь мир и каждый его объект состоит из мельчайших элементов, без целостности которых невозможно существование данного объекта. Легко проследить, как данная идея экстраполировалась на систему общества в Англии: теперь каждый человек стал значимым звеном общества, государства, что имело свое отражение и в философских, и в общественных учениях.

Еще одним важным явлением в культуре Англии XIX века была активизация религиозных движений. Среди британцев широкое распространение получили методистские идеи (спасение через проповедь, миссионерская деятельность), росла популярность протестантизма. Ожидание второго пришествия Христа в 1843 году, предсказанное американским проповедником У Миллером (а затем и другими теологами и мистиками), захлестнуло Европу. Встреча Христа требовала духовного очищения и духовного единения. Протестантские миссионеры добрались до Мадагаскара, Океании, Китая, Индии.

С 1833 по 1845 год в Англии разворачивается Оксфордское движение, которое можно определить как движение за возрождение церковных устоев в Англии. Признанными лидерами Оксфордского движения стали священники Джон Кибл, Джон Ньюман и Эдвард Пьюзи – образцы духовной чистоты и религиозной веры.

Одной из особенностей общественной жизни в Англии становится создание различных обществ: экономических (кооперативные, акционерные), общественных (Ассоциация рабочих, Фабианское общество), поэтических (Озерная школа), религиозных и т.д. В данном явлении легко прослеживаются как актуальные религиозные идеи, так и социальные идеалы данного времени (например, учение Г. Спенсера о проявлении качеств личности лишь в отношении с другими личностями).

Возникая на пересечении различных культурных событий, явлений, идеал сакрализуется и признается массой людей в качестве

ведущего и репрезентативного. Так, можно проследить возникновения **трех основных идеалов в культуре Англии XIX века.**

Во-первых, это идея избранности нации, призванной вести по своему пути отставшие народы. Идеал – передовая английская нация. Олицетворение – королева Виктория как символ стабильности, надежности, преуспевания Великобритании. В экономике и политике это подкреплялось господством на мировом рынке и обширными колониями, в общественной мысли – колониальной идеологией, джингоизмом и т. д.

Во-вторых, идея духовного возрождения и духовного единства, которая охватывает все сферы деятельности человека Англии XIX века. Идеал – англичанин-проповедник; сообщество людей, основанное на обновленных религиозных ценностях. Олицетворение – основатели Оксфордского движения как символы духовного делания, проповеднического таланта, религиозной веры.

Идея единства нации выходит на новый, более высокий уровень – уровень духовного братства. Исследуя историю религии, Д.В. Пивоваров отмечает следующую особенность духовно-религиозной обстановки в XIX веке: «Речь шла не только об объединении людей, но также о трансформации и углублении единства мира в космическом смысле. Неорганический и органический мир начнет восходить к более высокому уровню своей организации, а «умножающееся» человеческое знание отразит это восхождение в теориях о новом единстве мира»<sup>[234]</sup>.

И в-третьих, идея личности, определяющей ход истории. Идеал – инициативная личность. Олицетворение – Нельсон, колонизаторы, А. Смит. Одной из самых главных философских идей данного времени была идея ведущей роли личности, которая определяет себя при помощи множества отношений с другими личностями. Таким образом, общество строится на индивидуумах и развивается благодаря развитию самосознания отдельных его членов (Г. Спенсер). При этом данному индивидууму, «герою», способному на саморазвитие, принадлежит ведущая роль в историческом развитии (идеи Т. Карлейля). Дж. М. Тревельян в своем исследовании истории Англии отмечает, что одна из особенностей времен правления королевы Виктории – «самопомощь»: «...действительная сила и счастье

викторианской эпохи заключается ... в самодисциплине и уверенности в себе рядового англичанина...»<sup>[235]</sup>.

В художественной жизни Англии XIX века самым ярким явлением стал «прерафаэлизм» – течение в изобразительном искусстве, возникшее в 1848 году и просуществовавшее до конца XIX века. Искусство, по М.С. Кагану, есть «самосознание культуры»<sup>[236]</sup>. Так, творчество появившегося в 1848 году художественного объединения «Братство Прерафаэлитов» не только впитало и переосмыслило общекультурные идеалы эпохи, но также проявило и наглядно их представило.

Идеалы социального единства, духовного обновления и личностной инициативы проявлялись как в поведении художников, особенностях их художественного метода, так и на различных уровнях построения произведений – от сюжетного до знаково-композиционного.

Само возникновение «Братства Прерафаэлитов» отвечало общекультурной тенденции единения, с одной стороны, с другой, – личностной инициативы. Прерафаэлиты обращаются к религиозным сюжетам, отказываясь от традиционной их трактовки и по-новому прочитывая и открывая религиозные истины; к сюжетам национальных средневековых легенд, отвечая общей тенденции утверждения сильной нации.

Творчество прерафаэлитов было бунтом. Первое время их не признавали ни публика, ни критика. Но, в духе эпохи, бунт обернулся не революцией, а полной противоположностью. Именно прерафаэлитам была приписана честь создания новой английской живописной школы (Дж. Рескин). Вскоре их творчество стало популярно, картины раскупались, огромное количество художников подражало манере отдельных прерафаэлитов.

Возникнув на пересечении сформированных общекультурных идей, вскоре прерафаэлизм, развиваясь и трансформируясь, сам начинает порождать новые образцы и идеи. Данный феномен оказывает влияние на другие виды искусства – кинематограф, фотография, искусство книги, архитектура; становится прародителем дизайна. Из прерафаэлизма берут начало такие направления, как модерн и символизм. Искусство прерафаэлитов породило новую идею «женственности», а также идею эстетизации обыденности.

Художественная манера художников-прерафаэлитов, их идеалы оказали особое влияние на культуру Англии XIX-XX веков, формируя новые культурные идеалы.

**Петухова В.Е.**

## **Нью-Дели: репрезентация имперской идеи в культуре XX века**

Основной областью исследования является культурное пространство Великобритании, рассматриваемое как расширяющаяся и утверждающая себя на своей территории империи. После 1707 года за объединенным королевством Англии и Шотландии утвердилось название Великобритании, что объединило не только политическое, но и культурное пространство острова. Подобное культурное единство сделало возможным для небольшого государства, ограниченного рамками острова, беспредельное территориальное расширение, ведь переселенцы не выходят из империи, а берут ее с собой («там, где англичанин, там и Англия»). Англичане, присоединяя новые территории, переносили на них привычные им способы человеческого существования, включающие как повседневное и сакральное пространство, так и политическое пространство: «Великая Британия... представляет действительное расширение английского пространства, так как она распространяет за морями не только английскую расу, но и авторитет английского правительства»<sup>[237]</sup>. Туземные правители могли сохранять внешние знаки своей власти, но должны были отказаться от какой-либо политической самостоятельности. Укрепление Британской империи происходило не только благодаря силе оружия и профессионализму английской армии. Важную роль сыграли духовные рычаги ее управления и художественное выражение имперской идеологии.

В пределах имперской культуры географический фактор исторически играл роль своеобразного индикатора, одновременно и высвечивающего детали культурного глобуса, и стимулирующего проявление скрытых в нем конфликтов. Так наиболее ярким выражением имперского образа является архитектура. Утверждение культурной традиции Британской империи на подконтрольных территориях колоний символически осуществлялось при помощи архитектуры. Ярким примером является перенесение модели европейского города на пространство новой столицы Индии.

С 1577 до 1911 года столицей Британской Индии была Калькутта, но уже в то время Дели играл важную роль в политической и финансовой жизни колонии. В начале XX века, с 1908 по 1914 годы наступил период консолидации колониального режима – казалось, что Британская империя справилась с основными проблемами индийского региона. Именно тогда возникла идея переноса столицы: в отличие от Калькутты, расположенной на восточном побережье Индии, Дели находится в северной части. Правительство Британской Индии считало, что именно из Дели будет легче управлять колонией. Демонстрацией силы британской власти стал визит в Индию (впервые в истории) короля Георга V в 1911 г. Тогда Георг V был коронован в качестве императора Индии в Дели на пышном съезде всех вассальных князей (дарбаре). На приеме Георг V объявил, что столица Британской Индии переносится в Дели, а чуть позже, 15 декабря 1911 года, заложил первый камень в строительстве нового города.

Основание новой столицы произошло на месте, где город уже существовал: Новый Дели по проекту Королевского общества архитекторов в Лондоне расположился на юге от «старого» города, на территории которого осталось большое количество исторических памятников. Таким образом, старый Дели понимался как прошлое. Словами М. Ямпольского, подход к устройству новой столицы был таким: «основать город там, где город уже существует, но этот существующий город принимается за пустоту»<sup>[238]</sup>. От старого города были отгорожены четкой линией стены, разделяя пространство восточного города и новой столицы, построенной по европейским архитектурным принципам. Руководить работами по планировке и строительству Нью-Дели было поручено одному из ведущих британских архитекторов начала XX века Эдвину Лютъенсу.

Лютъенс поставил перед собой грандиозные задачи: спроектировал новую столицу Британской Индии как город-сад. К сожалению, только частично его идея была воплощена в жизнь. Нью-Дели Лютъенса идеален по своей планировке – идеален с точки зрения западного мышления. В этом проекте можно увидеть одно из воплощений идеального города – симметричного, правильного города. Если сравнивать южную и северную части Дели, то можно увидеть яркие различия городов восточного и западного типов. И британские

архитекторы даже не пытались сгладить противоречия – они только подчеркнули различия.

По проекту Лютенса центром новой столицы стал дворец вице-короля Британской Индии и комплекс административных зданий – это место встречи имперской власти и колонии. Королевское общество архитекторов понимало необходимость центра в этом урбанистическом проекте: Нью-Дели как идеально мыслимая форма города, столицы оказывается обителью имперской власти. В то время как за «старым» Дели оставляют функцию хранителя религиозной власти. Традиционно город имеет два центра: религиозный и административный, в данном случае политической столицей считался только Нью-Дели, средоточие административной власти, а старый исламский город остался по ту сторону стен Старой крепости эпохи Великих Моголов. Некоторым объединяющим звеном мог стать проспект, который по проекту Лютенса должен был соединять дворец вице-короля и мечеть Джама Масжд. Имперская власть в таком случае выступает как персонификация того трансцендентального означаемого, который придает городу стабильность существования.

Строительство новой столицы и ее планировка стали художественным выражением интенций имперской власти. «Картография колониальной власти хорошо просматривалась в планировке городского пространства... Широкие авеню Нового Дели отделили белых правителей от коричневых *бабу*, тщательно соблюдая их разделение по статусу»<sup>[239]</sup>. Новые здания полностью перекроили городской ландшафт, стали главными пространственными доминантами.

Стилистику европейской архитектуры при строительстве Нью-Дели можно рассматривать как перенесение образа метрополии в пространство колонии. Нью-Дели становится воплощением «европейского центра» в Индии. Безапелляционность имперского вторжения в художественные ансамбли новой индийской столицы – яркий пример выражения политических претензий и идеологии имперской власти Британии. «Перенос центра Британских имперских владений в Дели сопровождался созданием «нового Версаля», в центре которого находился дворец вице-короля Индии, окруженный зданиями парламента, секретариата, дворцами туземных правителей»<sup>[240]</sup>.

Огромное значение в проекте Лютьенса имела имперская символика. Это, прежде всего, отсылка к образам «золотого века» абсолютизма при помощи строительства колониального дворцового комплекса ренессансных и барочных форм. Сам пространственный масштаб здания чрезмерен. По поводу подобных гигантских зданий европейских городов конца XIX века Поль Верлен писал: «Извне – колосс, внутри – монстр. Оно хочет быть огромным – и оно огромно»<sup>[241]</sup>. Кроме этого, важную роль играли и интерьеры Северного и Южного блоков центрального архитектурного дворцового комплекса. В Северном блоке стены коридоров украшены монументальными панно, на которых символически изображены Знание, Справедливость, Война и Мир, Гармония. В Южном блоке – фрески с изображениями представителей основных каст, священных городов и рек страны, а также эмблемами бывших правителей Индии<sup>[242]</sup>.

Геометрия города никогда не мыслится самодостаточной: это сложное сплетение ландшафта, места и образов (идей). Без места, аристотелевского топоса, город не может существовать как реальность, но без некоего слияния места и образа, немислима была бы преемственность. Так после распада Британской империи Дворец вице-короля Индии превратился в Дворец правительства нового независимого государства, сохранив в своих художественных формах образ недавней метрополии.

**Гетьман О.К.**

## **Дом К. Мельникова в Москве: архитектура советского авангарда как объект культурного наследия**

Архитектура советского авангарда оказала сильное влияние на международную архитектурную жизнь. Советский авангард дал мощный импульс модернизации архитектуры, становлению нового архитектурного языка. Памятники советского архитектурного авангарда оказались сегодня на грани физического исчезновения не только из-за износа конструкций, но, главным образом, из-за общественного равнодушия и непонимания. Одним из памятников советского авангарда, еще недавно находившимся под угрозой, является дом К. Мельникова в Кривоарбатском переулке в Москве – самый футуристический жилой дом советской эпохи.

Творчество К.С. Мельникова сложно однозначно отнести к какому-либо конкретному архитектурному стилю. «Нередко архитектурные произведения Мельникова характеризуют как постройки в духе конструктивизма или функционализма. Однако, при известных чертах внешнего сходства, творчество Мельникова было вне модных в то время архитектурных течений»<sup>[243]</sup>, он категорически возражал, когда его постройки относили к этим стилям: «В наш век появления Конструктивизма, Рационализма, Функционализма и архитектуры не стало..., – писал К. Мельников, – Что касается меня, я знал другое, и это другое – не один конструктивизм. Любую догму в своем творчестве я считал врагом, однако конструктивисты все в целом не достигли той остроты конструктивных возможностей, которые предвосхитил я на 100 лет»<sup>[244]</sup>.

С.О. Хан-Магомедов отмечает: «... можно с полной уверенностью сказать, что в XX веке не было другого архитектора, который создал бы столько принципиально новых проектов и такого уровня новизны, что их оригинальность не только сильно оторвала их от работ других мастеров, но и столь же сильно отличала и от работ самого их автора. Если, не обращая внимания на авторов, отобрать в архитектуре XX

века 100 наиболее оригинальных произведений, оригинальных и по отношению друг к другу, то не исключено, что проектов Мельникова среди них будет больше, чем проектов любого другого архитектора»<sup>[245]</sup>.

1920-30-е годы – время, когда шел бурный процесс становления архитектурного авангарда. Казалось, поиски нового достигли тогда такой степени радикальности, что трудно уже было удивить чем-то архитекторов, но появившиеся в то время проекты К.С. Мельникова – павильон «Махорка», жилой комплекс показательных рабочих домов «Пи́ла», дворец Труда в Москве – по своим формам и стилистике резко контрастировали с работами других архитекторов, вызывая восторг у одних, непонимание и отрицание у других.

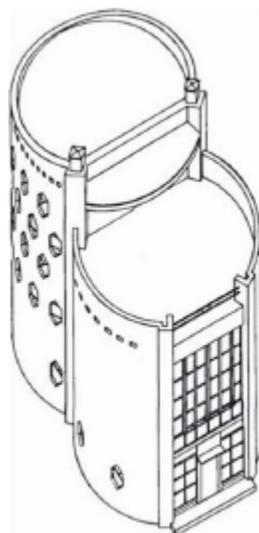
Архитекторы-новаторы (Ф.Л. Райт и др.), жаждущие и убеждающие зрителя в необходимости другого взгляда как на внешнее, так и внутреннее пространства здания, пытались показать на примере собственного жилища, что «необходимо разрушить коробку!» архитектурного сооружения и «обратиться к проблемам пространства, и к его материально-конструктивному оформлению»<sup>[246]</sup>. Того же мнения придерживался и К.С. Мельников. «Сейчас можно без преувеличения сказать, что в ряду жилых домов, построенных архитекторами XX века для себя, дом Мельникова как произведение архитектуры занимает одно из первых мест. Это сейчас признают как советские, так и зарубежные архитекторы, историки архитектуры и критики». Характерный пример – в 1979 году в Японии был выпущен специальный номер архитектурного журнала, посвященный собственным домам ведущих архитекторов XX века»<sup>[247]</sup>.

На примере собственного дома архитектор сумел в натуре проверить целый ряд сложных художественно-композиционных приемов, превратив свою квартиру в своеобразную экспериментальную площадку.

Знаменитый дом в Кривоарбатском переулке в Москве был построен в 1927-1929 годах. Архитектор построил собственный дом в виде двух врезанных друг в друга цилиндров, его очень интересовали пространственные и художественные возможности этой формы.

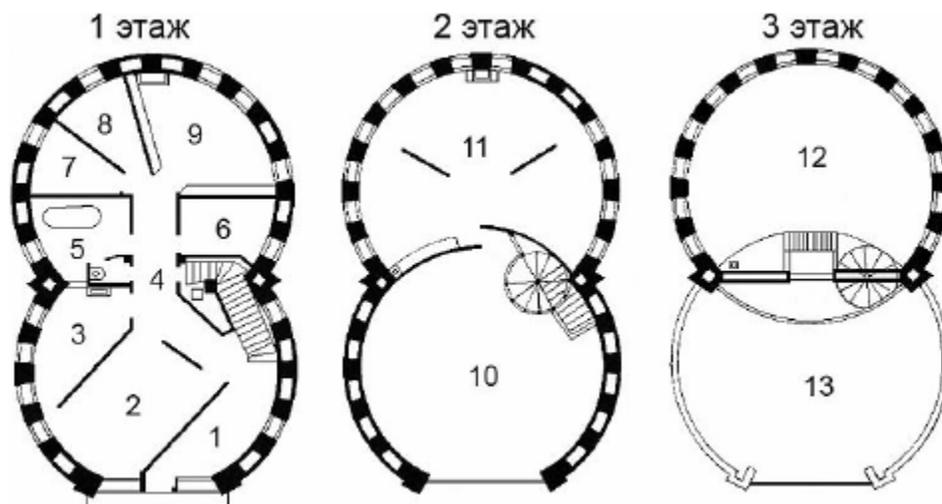
Круг, положенный в основу построения пространства Мельниковым – идеальная модель замкнутого, «свернутого» пространства». Центром этого круга, становится человек. Именно

Человека Мельников пытался сохранить, и внутреннее пространство дома полностью продиктовано этой охранительной функцией. «В окончательном виде внутреннее пространство дома представляется как микрокосмос, замкнутый характер которого таит в себе огромное богатство и разнообразие пространственных ощущений»<sup>[248]</sup>. Ощущение пространственного разнообразия усиливается за счет контрастного решения высот помещений. Мастерская и гостиная – почти 5 метров, остальные помещения в два раза ниже – 2,5 метра. В доме имеются два одинаковых по форме и размерам помещения (5 кв. м.), но одно из них (кабинет) имеет огромное окно – экран, а другое (мастерская) освещается 38 шестигранными окнами, образующими сложный орнаментальный рисунок и создающими равномерное освещение и необычный эффект. В натуре облик этих помещений резко различен, они не воспринимаются как одинаковые по размеру. Константин Степанович очень любил приводить в пример различие впечатлений от этих помещений. Он говорил, «различие в облике кабинета и мастерской убедительно свидетельствует, что для архитектуры важна не столько абсолютная величина, сколько относительная, так как многое зависит от архитектурного решения»<sup>[249]</sup>.



Дом-мастерская К.С. Мельникова в Москве. С чертежа 1927-1929 гг.

Замкнутый характер пространства усиливает и особая организация пространственной границы между внутренним и внешним. Наружная несущая стена прорезана окнами-бойницами шестиугольной формы. Обеспечивая высокую степень освещенности внутреннего пространства дома, они в тоже время достаточно малы по отношению к общей массе дома, подчеркивают массив стены. Их количество увеличивается от земли к кровле, что значительно усиливает эффект защищенности внутреннего пространства. После нарезки внутреннего пространства часть проемов была заложена и засыпана строительным мусором, а часть остеклена. Стены были оштукатурены, и первоначальный жесткий порядок неожиданно превратился в явление более высокого уровня. Он может быть охарактеризован как образ скрытой закономерности. Порядок парадоксальным образом синтезировался с хаосом<sup>[250]</sup>. Эта лишь одна из особенностей в архитектуре дома К.С. Мельникова.



Поэтажная планировка. С чертежа 1929 г. 1 – передняя, 2 – столовая. 3 – кухня, 4 – коридор, 5 – уборная. 6 – ванная, 7 – детские, 8 – туалетная комната, 9 – рабочая комната хозяйки, 10 – спальня, 11 – гостиная, 12 – мастерская, 13 – терраса

Мельников мог вносить коррективы в первоначально принятые решения. Неожиданное восьмигранное окно в гостиной появилось уже в процессе строительства – в проекте его не было. Мельников заметил, что через этот проем падает луч солнца, появляющийся из-за крыши соседнего дома. Это окно, помимо освещения, несет функцию

дополнительной визуальной связи, так как расположено в поле зрения. Контраст размеров и форм двух оконных проемов в одном помещении дает основание считать одно из них закономерным, а второе – ситуативным, казуально найденным. Это впечатление усиливается структурой пространства гостиной, где окно-витраж находится на оси симметрии помещения, а малое окно-восьмигранник зажато в угол.

Как пишет С.О. Хан-Магомедов: «Главным в творчестве современного архитектора Мельников считал решение пространственных задач (создание пространства) и поиски новых художественных форм. Из его неоднократных высказываний можно было понять, что главное в его взглядах на творчество архитектора – примат художественного начала. По его мнению, не смотря на то, что архитектура связана с миллионными затратами, к ней надо относиться как к очень тонкому искусству»<sup>[251]</sup>. Сам Мельников во всех проектах искал прежде всего необычного, нового решения пространства. «Я никогда не мог проектировать такое, что наводило бы скуку», – писал Мельников в своих дневниках, – «...неинтересным и скучным мне казалось все то, что напоминало виденное»<sup>[252]</sup>.



Гостиная в доме К.С. Мельникова. Фотография начала 1940-х годов

Особенностью архитектурного творчества К.С. Мельникова, воплотившейся в его особняке, является способность создавать сложные композиции при простоте заложенной в них идеи. Мельников не усложняет композицию, как это делали многие в те годы, а в простую композицию вносит ясную, но всегда неожиданную и оригинальную идею. Дом был рассчитан для жизни конкретной семьи – архитектора с женой и двумя детьми школьного возраста. Повседневная жизнь семьи протекала в первом этаже. Все помещения первого этажа связаны между собой широким коридором (11,7 м<sup>2</sup>), расположенным по продольной оси дома. Причем одни помещения (столовая, кухня, туалетная) выходят в этот коридор открытыми проемами до потолка, другие – имеют двери со створками. Столовая (17 м<sup>2</sup>) связана с передней и с лестницей на второй этаж, что включает ее в пространственную структуру параной части дома, рассчитанной на посетителей (передняя-столовая-гостинная-мастерская). Далее по левой стороне от коридора расположены две небольшие одинаковые детские рабочие комнаты (4,5 кв. м. каждая). В плане – это сектора круга. В каждой комнате, имеющей по одному шестиугольному окну, все было предназначено для ученических занятий: вблизи окна у перегородки стояли письменные столы (свет слева), полки для книг – и все. Справа от детских расположена общая туалетная комната (11 м), имеющая три шестиугольных окна. В туалетной комнате стоял диван, туалетный столик, большое зеркало (трюмо), которое, будучи расположенным в конце продольной оси дома, просматривалось из коридора и даже из столовой. Отсутствие дверных створок в столовой, туалетной и кухне создает на первом этаже зону переливающегося пространства, стержнем которой является коридор. На второй этаж ведет достаточно широкая лестница, которая, начавшись у передней с прямой переходит затем в винтовую.

Спальня (43 м<sup>2</sup>) предназначена только для сна, роли которого в жизни человека К.С. Мельников придавал особое значение. Спальня в собственном доме Мельникова была как бы экспериментальной лабораторией, где он на себе и своей семье проверял возможности создания средствами архитектуры максимально благоприятных

условий для сна. Спальня была общая для всех членов семьи. Она освещается двенадцатью шестиугольными окнами. В ней нет никакой мебели, кроме встроенных в пол трех кроватей – двухспальной для родителей и односпальных для сына и дочери. Кровать родителей зрительно изолирована от кроватей детей двумя радиально расположенными перегородками-ширмами (не соприкасающимися между собой и не достигающими до наружных стен).



Дом-мастерская К.С.Мельникова. Фотография 1930-х годов

Гостиная и мастерская – самые большие помещения дома. Здесь принимали гостей, музицировали, беседовали. Обстановка гостиной подчеркивала ее назначение – пианино, диван, кресло, круглый стол. Мастерская – место работы самого Мельникова. У него не было постоянных помощников, а значит и закрепленных за кем-то, кроме него, рабочих мест. Рабочий стол был там, как правило, один, иногда два. Эскизы и даже окончательное графическое выполнение проекта Мельников предпочитал всегда делать сам, лишь изредка привлекая помощников.

Как художник, Мельников ценил возможность с антресольного внутреннего балкона мастерской рассматривать разложенные по полу эскизы, проекты, рисунки, живописные работы. С антресольного балкона существует выход на террасу, огражденную глухим парапетом (с разрывом над окном-экраном гостиной). Кровля была сделана ребристой и покрыта железом, поверх которого был устроен горизонтальный деревянный решетчатый настил. Над частью террасы устроен козырек (продолжение круглого перекрытия мастерской). Летом на террасе пили чай, отдыхали на воздухе, использовали ее и как солярий<sup>[253]</sup>.



Дом К.С. Мельникова. 2008 г.

Этот небольшой дом, объемно-пространственная композиция которого, казалось бы, образована из простых фигур (два цилиндра), производит на посетителя впечатление необычайно сложного

архитектурного произведения. Смена пространственных впечатлений в интерьере поражает своим разнообразием, которое трудно предположить при взгляде на внешний облик дома.

Для К.С. Мельникова было важна не только функционально-конструктивная основа здания, но и закономерности восприятия человеком архитектурного сооружения. В своих дневниках он отмечал, что «архитектор должен уметь учитывать и использовать особенности человеческого глаза («играть на глазе зрителя, как на инструменте»)»<sup>[254]</sup>.

Решая интерьер спальни, Мельников использовал такой прием: «вырастающие» из пола кровати он сделал из одного материала – штукатурки, окрашенной в медно-золотистый цвет. В этом помещении (к сожалению, его отделка не сохранилась), где в самой архитектуре не было цветовых и фактурных соотношений (только постели были закрыты розовыми одеялами, занавески тоже розовые), по словам Мельникова, был «виден воздух»<sup>[255]</sup>. Одной из задач архитектора было не только композиционно грамотно спроектировать здание, но и сделать его образ запоминающимся.

После смерти Мельникова, особняк был неофициально превращен в закрытый музей, хозяином и хранителем которого вплоть до 2006 года являлся сын архитектора, художник В.К. Мельников. На протяжении долгих лет он боролся за сохранность ветшавшего здания, пытался привлечь внимание Московских властей, но большинство его попыток не увенчались успехом.

После смерти В.К. Мельникова зданию грозил снос, но, в 2007 году на него обратил внимание один государственный чиновник (сенатор С.Э. Гордеев), который вложил в реставрацию особняка собственные средства и заставил обратить внимание на рушащийся на глазах дом. Сейчас планируется создать музей дома Мельникова, и по задумке С.Э. Гордеева, это должен быть именно музей Дома. Сейчас в мире есть несколько аналогов. В Лондоне – Соун Хаус архитектора Джона Соуна. Там музей возник еще в XIX веке. В Америке – поместье Талиесин, где жил Франк Ллойд Райт, дом-студия Рудольфа Шиндлера в Лос-Анджелесе.

В 2007 году был создан некоммерческий фонд содействия сохранению культурного наследия «Русский авангард». В его попечительский совет вошли директор Эрмитажа М.Б. Пиотровский,

директор фонда С. Гуггенхайма Т. Кренц, исследователь русского архитектурного авангарда академик С.О. Хан-Магомедов, заместитель директора Третьяковской галереи Л. Иовлева и заместитель директора Русского музея Е. Петрова. Цель фонда – способствовать сохранению русского архитектурного наследия, в том числе и дома Мельникова. Задача фонда – сделать это наследие доступным, включить музей дома Мельникова в образовательную программу, что бы те архитекторы, кто учатся сегодня «впитали этот культурный пласт и их проекты были созвучны с архитектурой 20-х годов прошлого века, – периода, когда советская архитектура была интересной и, несомненно, самой передовой в мире»<sup>[256]</sup>.

Очень хочется верить, что вскоре музей дома Мельникова откроет свои двери для широкой публики.

**Матлахова М.С.**

## **Домашняя виртуальность: трансформации приватного и публичного в современной культуре**

Традиционно средоточием всех жизненных ценностей человека являлся дом. Он служил оплотом безопасности и защиты с момента образования первых оседлых поселений людей. Благодаря домашней атмосфере человек приобщался к родной культуре, проходил процессы социализации и инкультурации. Дом выступал невольным свидетелем жизни многих поколений, хранил культурные традиции и семейные ценности.

Е.Л. Разова называет Дом «территорией привычного, то есть habitat («привычное»), единство внутреннего чувства временности и внешнего его обрамления – пространства, получающего спецификацию в архитектурном сооружении – доме»<sup>[257]</sup>. С этой точкой зрения имеет смысл согласиться, ведь стены дома маркируют повседневное пространство, очерчивая круг интересов общественного порядка и своей личной, интимной жизни. Как территория привычного, домашнее пространство сулит человеку, возвращающемуся домой, надежность, уют и покой. Стены дома разграничивают пространство между двумя мирами: миром частной жизни и миром публичным. Чтобы перейти из одного мира в другой, достаточно только пройти сквозь двери.

Однако приватность домашнего пространства в традиционной культуре весьма условна. Жизнь проходила на глазах у «большой семьи», работа, досуг, повседневность находились в синкретичном единстве и в крестьянской среде, и в доме горожанина-ремесленника, и в королевском замке.

Действительно приватным, интимным пространство дома становится в культуре Нового времени, когда набирает силу разделение профессиональной деятельности (работа) и повседневной жизни (дом), дисциплина публичного поведения и по отношению к ней свобода частного, демократизация жизни различных слоев общества.

Р. Сеннет пишет, что развитие промышленности и торговли «сделали сферу публичного устрашающей для людей того времени, и они стали искать защиту от социально-экономических потрясений внутри собственных семей»<sup>[258]</sup>. Развитие транспорта, появление огромных супермаркетов и офисных небоскребов, унификация одежды, свойственные XX столетию, сделали сферу приватного особой, тщательно оберегаемой ценностью.

В мегаполисах индустриальной цивилизации дом превратился в коробку с крышей и четырьмя стенами. Основным помещением в доме стала спальня, компенсирующая физиологическую потребность человека во сне. Города обросли «спальными районами – дом превратился в своеобразный «зал ожидания», он стал обеспечивать только минимальный комфорт, необходимый любому туристу. Тогда как пространство досуга сосредоточилось вне дома – кафе, развлекательные центры, спортивные клубы и т. д.

Социокультурные, экономические, политические изменения, происходящие в современной информационной культуре, заставляют задуматься о специфике культурной адаптации человека к новым условиям. Компьютерные технологии, виртуальная реальность меняют традиционные представления о пространстве, времени, существовании. Если раньше информация могла передаваться от человека к человеку на небольшом расстоянии, в осязаемом физическом пространстве, в конкретное время, то на сегодняшний день границы глобального культурного пространства стерты, адресат может получить информационное сообщение в считанные секунды, в любой точке Земли.

В связи с этим происходит трансформация значимости и ценности домашнего пространства. Центральной зоной дома становится уже не место сбора всей семьи, а индивидуальное рабочее место у компьютера. Компьютер, ноутбук связывает приватное пространство обитателей дома с внешним публичным миром. Возникает парадокс: в то время как помещение дома оснащено крепкими стенами, железными дверьми, домофонами и другими средствами защиты от экзистенциальных и урбанистических рисков окружающего мира, виртуальная реальность, интернет-сети открывают человеку доступ в безграничное внешнее пространство. Закрытый физически, человек расширяет информационные и социальные границы своего

пространства. Дом становится медиаструктурой, местом коммуникаций на расстоянии, где человек находится сразу в двух пространствах: физическом приватном и виртуальном публичном.

Человек, как существо социальное, идентифицирует себя как с публичной жизнью, так и с приватной. Положительным является тот факт, что современный дом, выступая медиатором между внутренним миром и внешним, по желанию человека помогает ему перенестись в публичное пространство, либо же укрыться в своей уютной домашности. Подтверждая это, можно привести слова М. Хайдеггера: «Приватное существование со своей стороны, еще не обязательно есть подлинное, то есть, свободное человеческое бытие. Оно коснеет, замыкаясь в бесплодном отрицании публичности. Оно остается зависимым от нее филиалом и питается пустым уклонением от всего публичного. Так оно свидетельствует против собственной воли, о своем рабстве у публичности»<sup>[259]</sup>. Виртуальное пространство становится альтернативной территорией приватному пространству.

Человек переносит свое мироощущение и отношение к дому в интернет-сети. И. Каспэ отмечает, что пространство здесь возникает по мере того, как оказывается заселенным и размеченным с помощью разнообразных жестов присвоения<sup>[260]</sup>. Можно соотнести термины «домашняя страница», «адрес», которые по аналогии были перенесены из повседневного обихода в виртуальную риторiku. Часто личные сайты структурируются по образу и подобию квартир, где отмечены «домашние» символы: рубрики «гостиная», «столовая», «чердак» и т. д.<sup>[261]</sup> Заходя на домашнюю страницу в интернете, человек знает, что его ожидает: можно провести параллели между привычным расположением информационных блоков, рекламы, и собственной комнатой, где все знакомо, стоит на своих местах, удобно расположено.

А. Тоффлер обращал внимание на то, что мы живем в мире блип-культуры<sup>[262]</sup>. Вместо длинных «нитей» идей, связанных друг с другом, нас окружают «блипы» информации: объявления, команды, обрывки новостей, sms-сообщения, которые не согласуются со схемами. Новые образы и представления не поддаются классификации – отчасти потому, что они не укладываются в старые категории, отчасти потому, что имеют странную, текучую, бессвязную форму. Средствами коммуникации становятся ICQ, электронная почта, разнообразные

сайты (сайты знакомств, блоги, LiveJournal), мобильная связь. Непосредственный контакт человека с человеком сводится к минимуму: можно не видеться с другом долгое время, но поддерживать общение с помощью информационных технологий. Подчас даже используются, казалось бы, непригодные для коммуникаций средства связи: вместо того, чтобы впустить звонящего в домофон гостя в свое домашнее пространство, хозяин оставляет его во внешнем мире и общается, используя домофон в качестве телефона. Человек всегда оставляет за собой право выбора общения с тем или иным человеком, право допускать или не допускать другого в свое частное пространство, он может в любой момент прервать контакт с помощью информационных средств, или возобновить его.

Принудительные связи и обязательства традиционных обществ, основанные на унаследованной принадлежности к социальному классу, религии, полу, национальности, согласно Ф. Фукуяме, заменяются связями, принимаемыми добровольно<sup>[263]</sup>. В современных обществах степень свободы выбора возросла, в то время как узы, связывающие их с системой социальных обязательств, заметно ослабли. Сеть Интернет дает возможность развить добровольные социальные связи до степени, о которой раньше нельзя было и мечтать: можно общаться с людьми со всего земного шара, основываясь практически на любых общих интересах, от дзен-буддизма до эфиопской кухни, вне зависимости от физического местонахождения. Главное, чтобы человек не стал воспринимать информационную паутину как родной дом, не перепутал реальное и виртуальное пространства. Ведь Интернет-зависимостью по данным социологов страдают около 10 % населения всего мира, а в Финляндии молодым людям с данным видом зависимости даже предоставляют отсрочку от армии<sup>[264]</sup>.

В эпоху глобализации именно культура призвана играть роль глобального контекста, репрезентирующего интересы, притязания и тенденции сохранения и воспроизведения социокультурного многообразия. Человеку свойственно «одомашнивать» то пространство, в котором он живет. Виртуальные пространства человек осваивает, транспонируя самый привычный и знакомый с детства образ – образ дома на неосвоенный мир Интернета. Человек все больше и больше замыкается в себе, в своем частном пространстве,

выходя в публичное пространство практически только с помощью информационных технологий, находясь при этом дома. Поэтому основной задачей культуры является сохранить в столь насыщенном информационном мире культурные традиции и ценности, сохранить гармоничное сочетание приватного и публичного пространств в жизни людей, дабы человек мог стать самобытной, развивающейся и культурной личностью.

**Чудновская Е.Л. (Санкт-Петербург)**  
**Трансформация образа женственности в  
художественной культуре второй половины XX  
века**

Необходимость предать анализу трансформационные процессы, которым подвергается образ женственности в художественной культуре второй половины XX века, обусловлена обращением к проблематике тендера и существованию феминного в современной культуре. Трактовка феминности в постмодернизме, а также выявление образа женственности в инновационном обществе, во многом сильно отличается от традиционного и даже модернистского представлений о женственности. Во многом благодаря сексуальной революции возникают вариативные трактовки женственности, сама идея феминного перестает быть самоценной, в результате чего возникает не просто множество тендеров, но и, так называемые, трансгендеры (промежуточные тендеры). В сфере построения современного художественного процесса феминное становится некой игрой, в которую активно пытаются сыграть многие художники. В рамках данной статьи будет рассмотрена трансформация образа женственности в художественной культуре второй половины XX века или же интерпретация идеи феминного в современном искусстве.

Современная художественная культура трактует идею женственности во многом перверсивно. Это связано со становлением, во многом в последствии сексуальной революции, инновационной феминности, иначе говоря, классическая традиционная тендерная модель перестает считаться единственно возможной, и трансформируется сам образ женственности.

Философские трактовки постмодернистами идеи женственности обосновывают теорию феминного зачастую через перверсию, равно как и саму идею сексуальности. Связано это во многом с сексуальной революцией, которая определилась постфрейдистской философской мыслью в частности.

Необходимость интерпретации женского образа в современной художественной культуре вызвана возможностью существования полигендерного пространства в культуре второй половины XX века.

Постфрейдистская философия рассматривает идею «подавления» как основополагающую. «Подавление» становится одной из причин сексуальной революции середины XX века. Открытие еще фрейдизмом в середине XIX века «подавления» стало, своего рода, точкой бифуркации, в которой пошатнулась традиционная система ценностей. Вильгельм Райх в работе «Сексуальная революция»<sup>[265]</sup> пишет о том, что подавление и официальная мораль, которая формирует определенные поведенческие каноны, способствует, с одной стороны, торможению, с другой – еще большему возгоранию сексуальной революции. В основе регулирования морали лежит экономический принцип, – пишет он, – и согласно традиционной нравственности «роль женщины в половой близости – быть соблазненной»<sup>[266]</sup> либо же быть терпимой к проявлению мужской власти. В основе этой революции лежит идея раскрепощенности, с одной стороны, но с другой стороны, желание сформировать новую сексуально-экономическую модель<sup>[267]</sup>.

В результате длительного подавления либидальной сущности и нераскрытости истинной природы феминного возникает новый культурный бум, выражающийся в полигендерности или отказе от половой идентичности. Феминизм и суфражизм пересматривают роль женственности в обществе. Как пишет основатель Московской тендерной школы Ольга Воронина в статье «Социокультурные детерминанты развития тендерной теории в России и на Западе»: «Сегодня феминизм – это, прежде всего, альтернативная философская концепция социокультурного развития. Однако в течение довольно длительного периода он существовал как идеологическое равноправие женщин и как социально-политическое движение. Эти два аспекта феминизма чрезвычайно важны для становления его теории: именно в поисках ответов на реальные вопросы, касающиеся статуса женщин в обществе, теоретики феминизма не удовлетворенные традиционной социальной наукой, стали формулировать и свои теоретические претензии к традиционному западному знанию и новые теоретико-методологические подходы к анализу культуры»<sup>[268]</sup>. Это означает лишь, что исследованию женственности в современной философской

мысли уделяется достаточное значение. О. Воронина также отмечает, что, несмотря на трансформацию идеи феминного, все равно остаются непоколебимые тендерные стереотипы. Так, точным наукам придается статус маскулинного, в то время как, например, филология, понимается через призму терминов феминного. Тендерные стереотипы – это почти устойчивая категория, и попытка разорвать стереотипы приводит к появлению шоковой социокультурной ситуации, которая и создает некую ауру игры для современной художественной среды.

Различные пертурбации, связанные с эксплуатацией идеи феминного в современной художественной культуре связаны в первую очередь с философией постмодернизма и его трактовок психоаналитической концепции. Основополагающей в данном случае является концепция Жана Лакана и его представление о Большом Другом.

Постичь другое и, следовательно, собственную идентичность, для человека представляется невозможным, но в данном концепте интересен вовсе не результат, а процесс, который все больше и больше отдаляет человека от другого, и, отдаляя, создает поле пустых индексов (шифтеров<sup>[269]</sup>), лишенных референта. Шифтеры могут наполняться значением, необходимым в определенном контексте, игра контекстов создает преграду для достижения другого, но в этой игре предпринимается попытка достижения идентичности. Игра знаков, игра контекстов рождает игру и самой идентичности, в которой процесс идентификации достигается за счет того, что сам референт надевает маску, и индекс уже не может за ней его распознать. Мимика как маска, облик без лица, субъект без идентичности, ставят под вопрос ту эйфорию, с которой до сих пор утверждалась автономность субъекта<sup>[270]</sup>.

Женщина – это тоже маска. Р. Салецл в книге «(Из)вращения любви и ненависти» рассуждает о лакановском понимании женщины как другого (термин Лакана – Большое Другое): «Лакановская теория придерживается того мнения, что женщина не существует. Лакан указывает на то, что никакое понятие Женщины не может объять всех женщин. Женщина для мужчин как и для женщин, отделена, перечеркнута, как и Большой Другой: Женщина – предельно непостижимое, «женщина никогда не бывает сама по себе, женщина мифологизирована как идеал, как муза» (цитата по Лакану). Вера в

Женщину, таким образом, ни что иное, как попытка стереть ту линию, которая отмечает субъекта и которая отрицает *нехватку* в *другом*. Поэтому Женщина, для Лакана, это, по сути, фантазия мужчины. Мифическая женщина, муза или идеал, по сути, асексуальны. Отождествление с этим идеалом представляет собой попытку избежать расщепления, ускользнуть от присущей половым различиям *нехватки*»<sup>[271]</sup>.

Маска Женщины надевается не только на лицо, в нее кутается тело мужчины, желающего обрести *другое*, перевоплощаясь в женщину. Тело женщины как накидка, надетое на тело мужчины и растянутое на нем. Телом женщины в данном случае является не только и не столько тело обнаженное, сколько одежда женщины, то, в чем женщина являет себя миру. Именно поэтому травести переодеваются в гипертрофированно женскую одежду, не имея возможности обладать телом женщины, то есть его носить. В облике трансвеститов женское особенно вычурно, крикливо и немного шутовски; женское, таким образом, намеренно подчеркнуто в их облике, это, своего рода, компенсация за неимение женского тела, за отсутствие *другого*. Как отмечает все та же Р. Салецл: «Мужчина-транссексуал старается быть более женственным, чем женщина и тем самым воплотить в себе «всех женщин»»<sup>[272]</sup>.

Стремление к Другому связано также с идеей нехватки, воплощенной в страхе перед женственностью. Ю. Кристева в статье «Время женщин» ставит вопрос нехватки через кастрацию, опираясь при этом на теоретические искания З. Фрейда: «Основоположник психоанализа связывал кастрацию с беспокойством или страхом и соответствующей завистью...»<sup>[273]</sup> Таким образом, кастрация не просто является воплощением нехватки, она напрямую связана с той самой нехваткой. Боязнь потери проходит через всю культуру маскулинности. Как пишет в приведенной выше статье Ю. Кристева: «Мы символически изображаем убийство (и самих себя) и таким образом имеем возможность преобразовать гибельный хаос в оптимальный социосимволический порядок»<sup>[274]</sup>.

Женщина ассоциирована в сознании мужчины как нечто, что пугает его нехваткой, убийством. С другой стороны – женщина не есть сама по себе ущербное существо, хотя З. Фрейд ей и приписывает зависть к фаллосу. Женственность для западно-европейской культуры

суть чего-то загадочного, неуловимого, вечного, *другого*: «В процессе идентификации, или создания Я, Другой имеет огромную власть над субъектом в силу своей способности репрезентировать тело субъекта... Культурная конструкция маскулинности, вытекающая из традиции, центральной для западного искусства, может быть названа косвенной. Это традиция обнаженного женского тела, объекта пристального мужского взгляда, визуального фетиша западной культуры. Нагота, предполагающая пассивность, уязвимость, безвластная и анонимная – это состояние женщины и равняется всему женскому, феминному»<sup>[275]</sup>. Женская нагота привлекательна для искусства, она является традиционной, ей восхищаются.

Однако отвращение к женскому также существует в культуре, ведь ее лоно таит в себе опасность отсутствия. Как утверждает Л. Иригарей в работе «Этика полового различия» – женщина является для мужчины только местом, она ограничена местом, становится мужской собственностью. Ведь материнско-женское – всего лишь оболочка. Но в то же время Л. Иригарей подчеркивает, что «материнско-женское является фигурой кастрирующей»<sup>[276]</sup>, поскольку стоит ей осознать собственную идентичность, она отделится от мужчины, лишит его оболочки материнского, уничтожит его. Эта опасность подстерегает саму маскулинность.

Но в то же время нехватка делает женщину отвратительной, как утверждает российский социолог И.С. Кон в работе «Мужское тело в истории культуры» женское в различных культурах носило оборонительную, угрожающую функцию, оно вызывало страх и отвращение: «... женщина – грязное существо, всякое прикосновение к ней, включая сексуальный контакт, загрязняет мужчину. Страх перед ней нередко принимает форму эстетического отвращения»<sup>[277]</sup>. Отвращение от женщины как от символа нехватки, отсутствия приводит мужчину к границе с собственной идентичности, необходимости обратиться к другому, то есть к женщине, чтобы легче пережить собственную нехватку.

Из современной художественной культуры уходит понимание феминного как такового, того, что вызывает восторг и трепетание еще в философии русского модернизма, феминное начинает восприниматься как просто признак отсутствия пола, признак противоположного пола, обратного мужскому. С другой стороны,

фрейдизм позволил говорить о существовании неизменно женского, например, женской истерии. Если женское есть пугающее, значит, оно все же есть. С наличием-отсутствием женственности играют современные художники такие, как: Ева и Адель, Синди Шерман, Мэтью Барни, Юрген Клауке и др.

В современной художественной культуре феминное понимается зачастую как отвратительное, как поле перверсивных смыслов. И одна из первых перверсий – это игра в женщину, переодевание женщиной, имитация женского как несуществующего. Игра с феминным начинается на границе полов, там, где женское и мужское пересекаются, становясь культурой транс.

В работе Лотмана Ю.М. «Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история»<sup>[278]</sup> в главе «Проблема границы» определяется понятие границы семиосферы. Лотман говорит о том, что главным принципом границы является деление на свое и чужое, бинарность своего и чужого определяется при помощи языка. В пространстве чужого чужой язык, другие пугающие смыслы.

Так пара немецких художников, позиционирующих себя как женщин слишком, Ева и Адель показывают чрезмерную женственность, за которой уже, как кажется, не прячется некий потаенный смысл, все смыслы перемешаны. Пара Евы и Адель состоит номинально из двух женщин, а реально из мужчины и женщины. Таким образом, тело Евы становится театральной площадкой (*местом* – вспоминая Л. Иригарей) и одновременно театральным действием, но в то же время оно идеально дополняет и оттеняет тело настоящей женщины Адель.

Проблема феминного непосредственно связана с проблематикой интерпретации телесного, когда тело становится антагонистским пространством мужского и женского.

Еще одной пограничной фигурой современного искусства становится Ю. Клауке. Ю. Клауке интересуется, в первую очередь, та стадия перехода от мужского к женскому, когда уже нет мужского, но еще нет женского. В нескольких крупных циклах перформансов и постановочных фотографий Клауке превращает анатомические признаки женщины и мужчины, биологически дифференцируемые как первичные половые органы, в элементы костюмированного действия, маскарада...<sup>[279]</sup> Анатомическим признакам отводилась роль

декораций в театре половых различий. В них играли как в кубики<sup>[280]</sup>. Для Клауке половая сфера интерпретируется как маскированная зона. Клауке запутывает коды пола, навязанные социальной конвенцией, он пытается уйти от социального понимания пола. Клауке как бы предоставляет свое тело как плацдарм для разворачивающегося театрального действия половой идентичности. Тело, согласно Клауке, необходимо интерпретировать не по его первичным половым признакам, а по тому, в качестве существа какого пола в данный момент оно представлено. Таким образом, тело становится шифтером, одно конкретное тело выступать сейчас как «Он», а минуту спустя как «Она». Тело каждого мужчины и каждой женщины – перформанс.

Отношение к феминному как к «отвратительному» продиктовано боязнью перед многими, связанными с женским, особенностями. В первую очередь, это боязнь акта рождения. Так, американский художник, создающий видео-работы, именующий себя Cremaster(oM), Мэтью Барни, в одном из своих фильмов показывает образ маскулинного героя, подвергшегося акту рождения. Конечным продуктом его родов является непонятная по форме субстанция, вызывающая исключительно чувство отвращения. Страх перед женщиной заключен в боязни ее власти, в том, что мужчине никогда не удастся, в акте рождения.

Женское искусство добивается освобождения от андрократичного общества, потому женщины-художницы намеренно себя уродуют или просто гиперболизируют образ женственности. Так, американская художница Синди Шерман изображает героинь своих работ, с одной стороны – трогательно женскими, с другой – отчаянно пугающими.

Шерман играет с образами массовой культуры. В 70-х – 80-х годах XX века она представила вниманию публики серию своих фотографий «Кадры из фильмов без названия»<sup>[281]</sup>. Этот проект принес Шерман мировую известность и сделал ее знаковой фигурой современного искусства. На фото сама Синди Шерман (меняя костюмы, грим, и собственную фигуру) примеряет на себя всевозможные женские образы, предлагаемые кинематографом и телерекламой. Она предстает то хичкоковской леди, то простушкой в клетчатой юбке из фильмов 60-х, и утомленной бизнес-вумен, и стриженным под мальчика эльфом-феминисткой. Кадры представляют собой как бы весь спектр возможных женских характеров и ситуаций, в которых участвует

женщина, типичных женских сценариев поведения, которые можно извлечь из телепотока.

Синди Шерман создает телесный перформанс. Ее творческий путь эволюционирует от искания идеальных форм и типов женственности (серия фотографий «Кинокадры», «где она представляла широкий диапазон кадров маскарадных, соблазненных и соблазнительных»<sup>[282]</sup>, первый этап творчества Шерман) до нахождения их в ужасающих куклах-манекенах. Второй этап ее творчества сформирован «Волшебными сказками», где лицо и фигура художницы изменяются и становятся чудовищно-уродливыми, они уже не просто странные, а по-настоящему пугающие. В «Исторических портретах» эта ужасающая портретность никуда не исчезает, а лишь усиливается.

Идеал женственности западноевропейских современных эстетических канонов сводится к интерпретации телесного.

Изменение тела, пластика лица – весьма популярные способы изменить свою внешность в рамках современной социокультурной действительности. Правда, пластическая хирургия существует для того, чтобы лицо соответствовало идеальному, т. е. лицу, маркируемому правилами. Французская художница Орлан прибегла к технике пластической хирургии лишь затем, чтобы инструментом, посредством которого делается идеал, создать Антиидеал.

Творчество Орлан<sup>[283]</sup> сводится, главным образом, к многочисленным пластическим операциям на лице, которые записываются на видео, а затем с ее комментариями выставляются. Объясняя свое искусство, она, в первую очередь, говорит о том, что тело ее – место публичных дискуссий. Ее искусство бросает вызов стандартам красоты... с помощью хирургии тело ее превращается в язык<sup>[284]</sup>.

Интересно в творчестве Орлан то, что все происходящее с ней во время операции она озвучивает лежа на операционном столе (акция «Я читаю, а он оперирует», 1990). Орлан изменяется, и лишь ее голос остается неизменным, указывая на ее реальную идентичность. Голос – это реальность, тело – произведение искусства.

Пластические операции уродуют Орлан, ее голова напоминает голову Нефертити, в ее виски вживлено что-то наподобие гусениц, кажущихся подвижными даже на фотографии, ее подбородок уродливо вытянут («Африканские самогибридизации», фотография).

Если Синди Шерман пытается испугать зрителя именно загадочностью антиидеала, то Орлан повергает в шок ощущением боли. Голос Орлан спокойно декларирует текст в то время, когда она должна испытывать дикую боль, но голос ее это не голос боли, он монотонно красноречив. Невозможно сказать, что художница эстетизирует боль, она на нее словно не обращает внимание. Боль, страх, забинтованное лицо – то, что должен пережить человек на пути к идеалу, но путь к антиидеалу лишен этого.

Трансформационные процессы, связанные с образом женственности в современной художественной культуре, так или иначе, отсылают к игре интерпретаций. Женственность входит в пространство транс, переосмысляясь как женщинами, так и мужчинами художниками. Если для мужчин-художников женственность понимается как страх перед лишением, женственность – признак отсутствия, то для женщин-художниц ведущим в их творчестве становится идея переосмысления эстетических канонов женственности, продиктованных андрократичным обществом. Модернистская Вечная Женственность утрачивает свои позиции (т.е. женское перестает казаться чем-то эфемерным) вследствие развития философии постфрейдизма, а также в результате сексуальной революции. Художественной культурой второй половины XX века переосмыляется привычное понимание феминного, возводится в некое поле трансгендеров, в котором оно становится лишь пространством игры смыслов.

**Тихомиров С.А.**

## **Хоррор в кинематографе: общая характеристика и тенденции развития жанра**

*Если фильмы – это сны массовой культуры, то  
фильмы ужасов – ее кошмары.*

*Стивен Кинг*

Несмотря на постоянно возрастающее количество работ, как переводных, так и вышедших из-под пера отечественных исследователей, посвященных проблемам современной культуры, исследования в области жанровой структуры кинематографа по большей части остаются для отечественной науки terra incognita. Безусловно, это обстоятельство обусловлено достаточно слабым, по сравнению с европейскими странами и США, развитием в СССР целого ряда жанров – прежде всего, научной фантастики и хоррора<sup>[285]</sup>.

На вполне естественный вопрос: почему подобные фильмы не демонстрировались и практически не производились отечественной киноиндустрией, дать однозначный ответ едва ли представляется возможным. В соответствии с установками советского киноведения фантастика и хоррор оценивались негативно, так как были призваны социально дезориентировать зрителя, ввергнув их в мир иррационального хаоса и ужаса. Они выражали страхи и надежды людей буржуазного мира, а потому были а priori чужды человеку советскому. Весьма показательна в этом смысле позиция известного писателя В. Распутина, сравнивающего фильмы жанров экшен и хоррор с сильнодействующими возбуждающими наркотиками, а телесериалы – с транквилизаторами, причем и те, и другие усыпляют человека, уводят его «от реальной жизни, от исполнения гражданских обязанностей», заставляют забыть, «что у нас в стране безработица и инфляция»<sup>[286]</sup>. Главный недостаток кинопродукции подобного плана, по мнению В. Распутина, отсутствие в ней «того полезного зеркала,

которое влияет на душу, показывая нас, какие мы есть на самом деле, а если и есть, то очень мало»<sup>[287]</sup>.

В России до сих пор практически отсутствует осмысление проблем и специфики жанрового кинематографа в контексте массовой культуры, напротив, авторы кинопроизведений в сознании интеллигенции воспринимаются исключительно как «инженеры человеческих душ». Мы не отрицаем это положение, однако анализ произведений современного кинематографа, проводимый исключительно в соответствии с этой позицией, грозит исследователю формированием ограниченного, одностороннего взгляда на проблему.

Так, например, Е.Н. Лосева утверждает, что западная киноиндустрия пропагандирует и культивирует «страх, насилие, культ сильной личности, преступность, наркоманию, приоритет материально-вещественного, биологического над духовным»<sup>[288]</sup>, однако за пафосом опровержения скрывается попытка помыслить реалии современной культуры в оппозиции высокого и низкого. Исследователь механически объединяет принципиально различные жанры кинематографа (вестерн, триллер, боевик), маркируя их как «низкое», заслуживающее осуждения, а потому не достойное пристального и детального анализа.

Кинематограф в такого рода текстах фигурирует либо в качестве индикатора «уровня культуры», либо в аспекте «нравственно опасного»<sup>[289]</sup>. Самое интересное, что теоретики, которые не занимаются собственно кинематографом, а изучают его, как одну из составляющих массовой культуры, часто пытаются провести знак равенства между фильмом и фактом объективной реальности, трактовать увиденное на экране как реалистическое отражение действительности. Примером такой установки могут служить размышления А.В. Кукаркина. Он называет фильмы ужасов («Ночь демона», реж. Ж. Турне; «Изгоняющий дьявола», реж. У Фридкин) *прямым* образным отражением идей сатанизма, считает, что их «черная» атмосфера выражает мировосприятие авторов кинокартин<sup>[290]</sup>.

В связи с этим уместно вспомнить позицию А.Л. Казина, утверждавшего, что «буквальное отождествление изображенного и изображения заводит кино в дебри «абсолютной» онтологии», в то время как «полное их разведение свидетельствует о непонимании

особенностей аудиовизуального искусства»<sup>[291]</sup>. Сама специфика жанрового кинематографа «требует условности как формообразующего правила или закона»<sup>[292]</sup>, соединения реальности и игры.

Не следует также забывать, что одной из важнейших особенностей культурологии как научной дисциплины, с помощью которой мы рассматриваем хоррор, является «ее принципиально безоценочный характер»<sup>[293]</sup>. Культурологическая интерпретация явления «не может и не должна быть связана с субъективным отношением исследователя к изучаемому культурному материалу»<sup>[294]</sup>: мы должны понимать, что каждый элемент культурной системы, уже в силу своего наличия, обладает значимостью, а потому задача культуролога состоит в том, чтобы вскрыть подлинное значение изучаемого элемента, а не подменить процедурой субъективного оценивания. В идеале должен осуществиться переход от ценностно окрашенного восприятия культурных реалий к поиску ценностно-смысловых инвариантов, заключенных в них.

Отметим, что само устройство советского государства с внутренней политикой, направленной на интеграцию граждан на основе единых социокультурных норм, снижало потребность в развитии жанрового кинематографа, обеспечивающего «узкую адресную направленность произведений ... по отношению к различным демографическим и психологическим типам зрителей»<sup>[295]</sup>. Жанровость стала привилегией американского кинематографа, что во многом и объясняет популярность голливудской продукции, способной адаптироваться к запросам самых различных социальных групп.

Проливает свет на проблему неразвитости ряда жанров в отечественном кинематографе прочно утвердившаяся в отечественной науке точка зрения, согласно которой «в моменты высокой социальной напряженности, социальных катаклизмов и стремительных кардинальных перемен в обществе вместе с ростом востребованности кинозрелища у населения усиливаются и требования к архетипичности произведений»<sup>[296]</sup>, то есть постоянному воспроизведению в фильмах определенного набора легко узнаваемых сюжетов, мотивов, образов, волнующих зрителя на подсознательном уровне. Вышесказанное вполне согласуется с концепцией Р. Инглегарта, по которой человеку, живущему в состоянии сильного стресса, необходимы не размытость и

неустойчивость смыслов, но набор аксиом, жестких и понятных в своей логике правил, схем поведения, дающих ему точное представление о развитии дальнейших событий. В то же время человек, живущий в условиях относительной безопасности, готов мирится с большей степенью многообразия и готов воспринимать отход от абсолютных правил, на которых он пусть даже и был воспитан<sup>[297]</sup>.

Традиция отечественного киноведения, что «особенно заметно в последние годы, существует ... именно как «ведение», как знание, опирающееся на историческую фактографию, а не на концептуальные построения и занятое более всего написанием истории российского/советского кино»<sup>[298]</sup>. Анализируя библиографический указатель книг, изданных Научно-исследовательским институтом киноискусства, можно обнаружить, что в советский период было выпущено куда больше трудов, посвященных проблемам жанрового кинематографа, нежели сейчас!<sup>[299]</sup> Приоритет ныне отдан выпуску разного рода актерских, режиссерских и иных энциклопедий.

Можно с уверенностью констатировать, что к настоящему моменту историографическая база на русском языке по интересующей нас теме отсутствует практически полностью – теоретические сведения о специфике фильмов ужасов приходится собирать по крупицам в различных монографиях и сборниках статей, периодике, на страницах интернет-ресурсов. Данная работа, посвященная дефиниции жанра хоррор и его генезису, по сути является одним из первых культурологических исследований на эту тему.

Важно понимать, что хоррор не является изобретением Голливуда (в отличие от вестернов, например), этот жанр уходит своими корнями в XIX век и генетически связан с готическими рассказами Викторианской эпохи (Англия)<sup>[300]</sup>. Существует связь между литературной традицией и хоррором как жанром кинематографа, развитие фильмов ужасов идет наиболее беспрепятственно там, где наличествует соответствующее литературное основание, обеспечивающее преемственность сюжетов. Достаточно вспомнить, что значительная часть привычных зрителю образов обязана своим происхождением таким литературным классикам, как Мэри Шелли («Франкенштейн», 1818), ее менее известному современнику Джону

Уильяму Полидори («Вампир», 1819), а позже и Брэму Стокеру («Дракула», 1897).

Хоррор является одним из тех немногих жанров кинематографа, который в значительной степени опирается на фольклорную традицию. Адаптации могут быть подвергнуты как отдельные фольклорные тексты (фильм «Когда звонит незнакомец» Ф. Уолтона является «экранизацией» широко распространенной в США городской легенды «Babysitter And The Man Upstairs»), так и более общие мотивы. Хоррор активно использует семантику и символику зеркала («Чернокнижник 2», реж. Э. Хикокс; «Ночь демонов», реж. К.С. Тенни; «Князь тьмы», реж. Д. Карпентер), обращается к универсальному мотиву оборотничества («Вой», реж. Д. Данте)<sup>[301]</sup>. Рассмотренные выше связи позволяют предположить, почему в ряде стран и даже регионов<sup>[302]</sup>, создание кинокартин в жанре хоррор является редким, а порой и единичным, явлением.

Кроме наличия/отсутствия богатого литературного и фольклорного наследия, существенную роль при формировании хоррора играет степень влияния государственной религии на повседневную жизнь людей и наличие религиозного ценза на фильмы подобного плана, уровень консерватизма публики<sup>[303]</sup>. Иными словами, наиболее благоприятные предпосылки к появлению и развитию хоррора складываются в рыхлой, не жесткой культуре, которая терпимо относится к разного рода отклонениям от норм или же имеет неопределенные нормы<sup>[304]</sup>.

Принимая во внимание связь жанра с литературой и фольклором представляется уместной постановка проблемы о наличии в хорроре «бродячих сюжетов», устойчивых мотивов, являющихся важной частью иконографии жанра, реактуализирующихся от фильма к фильму. Таковы сюжеты о докторе Джекиле и мистере Хайде, причем даже не в своем конкретном проявлении, а как сюжет о превращении одного человека в другого, о паре, замкнутой в одной личности<sup>[305]</sup>. Подобные сюжеты могут менять свой художественный облик в соответствии с изменениями социокультурного контекста производства подобных кинокартин, национальной спецификой кинематографа, но неизменно угадываются.

Примечательно, что, как только «бродячий сюжет» в целом или отдельные его элементы приобретают каноничность, начинается

процесс превращения их в некую условность, которая либо становится объектом пародии (фильмы М. Брукса «Молодой Франкенштейн» и «Дракула, мертвый и довольный»), либо переосмысливается, трансформируется различными способами. Так, хрестоматийный сюжет может включаться в современную реальность (фильмы М. Ниспела «Новый Франкенштейн» и Л. Скотта «Возрожденный Франкенштейн»).

Заметим, что анализ «бродячих сюжетов» в фильмах ужасов может стать темой отдельного исследования, опирающегося на сравнительно-исторический метод исследования. Мы же ограничимся констатацией того факта, что внимание к «бродячим сюжетам» в хорроре позволяет наблюдать диалектическое единство инвариантного и вариативного начал в жанре, жесткую предопределенность ряда ключевых сюжетных ходов и вместе с этим практически безграничную свободу в выборе места и времени действия (как здесь не вспомнить В.Я. Проппа и его «Морфологию волшебной сказки»), а также заметить, что источники развития жанра находятся как вовне, так и внутри него.

Учитывая тот факт, что кинематограф аккумулировал традиции искусств, существовавших до его появления, можно выстроить своего рода цепочку преемственности образов и сюжетов, выстроенную на основе хронологического принципа. Схематично она выглядит следующим образом: «фольклор – литература – комикс/радиошоу – фильм». Следует обратить внимание, звенья в цепочке не являются строго обязательными, какое-то из них в отдельных случаях может отсутствовать.

Хоррор крайне вариативен в своих формах: кинокартины могут сильно различаться по уровню зрелищности и вложенным в них финансовым средствам (от блокбастеров<sup>[306]</sup> до фильмов категории «Б»<sup>[307]</sup> и всевозможных полулюбительских постановок), по действующим в них мифологическим персонажам (зомби, вампиры, оборотни, призраки и др.) и т.д. Чтобы избежать описательности, мы должны выявить некую инвариантную составляющую в жанре, позволившую бы нам четко определять в дальнейшем принадлежность того или иного фильма к хоррору.

Опираясь на статью Сьюзен Хэйворд<sup>[308]</sup>, мы предлагаем выделить в жанре три основных направления:

- *сверхъестественный хоррор*, связанный с различными проявлениями потустороннего в человеческом мире (демонами, колдовством, призраками, оборотнями и т.д.);

- *психологический хоррор*, в котором достаточно сложная сюжетная линия создает у зрителя напряжение, страх и предчувствие неблагоприятной развязки событий (непревзойденным мастером этого направления был А. Хичкок) – зрителю предлагают здесь увидеть не то, что пугает, но тех, кто напуган;

- *слэшеры* (от англ. «slash» – резать, рубить), где сложность сценарных ходов заменяется крайне динамичным действием, ощущением напряженной погони и, конечно, обилием брутальных и натуралистичных кровавых эффектов. Классический пример – «Техасская резня бензопилой» Т. Хупера (1974).

Приведенная классификация в некоторой степени условна, так как выделяемые направления в жанре довольно часто сцепляются друг с другом, образуя причудливые гибридные конструкторы (например, фильм «Шестое чувство» сочетает в себе черты сверхъестественного хоррора и психологического).

Принципиально важным является понимание того, что хоррор – сугубо эмоциональный жанр. Его популярность у зрителей объясняется спецификой современной культуры, которая, превратившись из культуры книги в культуру экрана, обуславливает первостепенность эмоционального, а не интеллектуального постижения идеи<sup>[309]</sup>. Эмоциональный накал в фильмах ужасов возникает вследствие вторжения в привычную размеренную повседневность чего-то ненормального, вызывающего страх. Здесь возможны два варианта: либо экстремальная ситуация противопоставляется повседневности (что более характерно для американского варианта хоррора), либо экстремальная ситуация постепенно начинает отменять повседневность (что более характерно для европейского варианта).

Страх – та эмоция, на создание которой направлен «сложный комплекс драматургических, стилистических, технических приемов, предполагающий постоянное экспериментирование с языком повествования, психологией восприятия, использованием архетипов и мифов массового сознания»<sup>[310]</sup>. Страх – та эмоция, ради которой мы смотрим фильмы ужасов, каждый раз надеясь увидеть *самый*

*страшный* художественный фильм и, пожалуй, именно это отличает хоррор от остальных жанров кинематографа. «Страх здесь тема и цель, средство влияния и функция», – пишет Я.К. Маркулан о специфике хоррора<sup>[311]</sup>.

Рассматривая знаковые для определенного промежутка времени фильмы ужасов, мы можем вывести динамику страхов человечества. Так, например, появление на экране ядерных мутантов («Годзилла», 1954) стало следствием рефлексии событий в Хиросиме и Нагасаки, художественным осмыслением последствий опытов по испытанию ядерного оружия. Впоследствии эта тематика значительно трансформировалась и в изменившемся социокультурном контексте была уже в большей степени связана с успехами генной инженерии и биомедицины. В 70-е годы XX в. результаты и перспективы исследований в этих областях вызвали широкий общественный резонанс, кульминацией которого «стал призыв группы молекулярных биологов и генетиков во главе с П.Бергом (США) к объявлению добровольного моратория на такие эксперименты в области генной инженерии, которые могут представлять потенциальную опасность для генетической конституции живущих ныне организмов»<sup>[312]</sup>. Ученые опасались, что комбинации генов могут породить не только ранее невиданные, но и потенциально опасные для всего живого существа. Киноиндустрия чутко уловила общечеловеческие опасения, начав выпуск фильмов о выведенных в застенках сверхсекретных лабораторий трудно убиваемых кровожадных монстрах и животных-убийцах – детищах трудов ученых, вздумавших «поиграть в Бога».

Впоследствии стало известно, что опасения научного сообщества были преувеличены – тематика в фильмах стала угасать, но ей на смену пришло осмысление этических аспектов проблемы клонирования (акценты сместились в сторону жанра научной фантастики – «Шестой день» Р. Споттисвуда, «Остров» М. Бэя), а также допустимости/недопустимости абортов («Рецикл», реж. Д. Пэнг, О. Пэнг).

Проведение ядерных испытаний дало мощный толчок к эскалации апокалиптических страхов в американском обществе. Появление «абсолютного» оружия как средства мгновенного тотального уничтожения всего живого привело к тому, что образ будущего ассоциировался более не с надеждами, но со страхом. Перед лицом

вполне реальной угрозы ядерного холокоста, в общественном сознании закрепляется вера в существование внеземных цивилизаций, доказательством существования которых являются многочисленные наблюдения в небе НЛО. Отправной точкой здесь стали описания пилота Кеннета Арнольда, заметившего во время полета 24 июня 1947 года девять серебряных дисков, двигающихся со сверхзвуковой скоростью. Показания пилота, суммированные и растиражированные средствами массовой информации, породили собирательный образ кораблей пришельцев как неких «летающих тарелок». В следующие же две недели было зафиксировано около ста сообщений от жителей США, которые стали свидетелями появления НЛО и с того момента количество подобных рассказов неуклонно возрастает<sup>[313]</sup>.

Примечательно, что в общественном мнении американцев существовало две тенденции объяснения этого феномена. Одни полагали, что грядет порабощение Земли расой инопланетных захватчиков, другие же считали, что внеземные цивилизации решили вмешаться в жизнь человечества с целью его спасения (или спасения избранных) от возможного самоуничтожения в ходе ядерной войны<sup>[314]</sup>.

Разумеется, кинематографистов интересовал наиболее малопривлекательный вариант развития событий, что в скором времени отразилось на сюжетах художественных фильмов, прежде всего фантастических, и в меньшей степени хоррора, где появление пришельцев связано не столько с покорением Земли, сколько с похищением людей и проведением над ними бесчеловечных экспериментов («Потомство особей», реж. Б. Юзна; «Ночные небеса», реж. Р. Кнайрим; «Пришельцы-похитители», реж. Э. Форсберг).

Впоследствии мы можем наблюдать развитие инопланетной тематики и эксплуатацию Голливудом теории палеоконтактов<sup>[315]</sup>, согласно которой представители древних цивилизаций Земли якобы вступали во взаимодействие с различными внеземными существами, косвенным аргументом чего являются библейские «Книги бытия», шумерские и древнекитайские тексты и т.д., а также ряд археологических находок. Хрестоматийным примером проявления теории палеоконтактов в американском кинематографе можно считать фильм «Чужой против Хищника» П. Андерсона.

В дальнейшем над идеей захвата/вторжения, который, как мы видим, может осуществляться пришельцами как на микро– так и на макроуровнях, образовался второй пласт нарративов, имеющих фольклорные и отчасти масскультурные истоки, связанный с теорией всеобщего заговора, а также утаиванием правдивой информации и истинных намерений правительства, спецслужб, военных, который получил в американской науке название «conspiracy lore»<sup>[316]</sup>. Ярко иллюстрируют использование подобных нарративов в кинематографе фильмы Р. Пепина «Тайные пришельцы» и Б. Зонненфильда «Люди в черном».

Противостояние двух сверхдержав, СССР и США обуславливали значительные финансовые вложения в военную промышленность, в том числе и на разработку качественно новых видов вооружения. На этой почве рождается известный хоррор «Возвращение живых мертвецов» (реж. Д. О'Бэннон, 1985), в котором полностью отсутствует мистическая подоплека: оживающие на кладбище мертвецы – следствие применения последних военных разработок и армейского головотяпства. Несмотря на ужасающие события, показанные в кинокартине, в ней четко прослеживается ирония: военные умудрились не только потерять несколько контейнеров с новейшим биологическим оружием, но и разрешили в финале возникшую проблему сугубо «армейским» способом, уничтожив несколько городских кварталов точечным ядерным ударом.

Эскалации апокалиптических настроений в общественном сознании американцев способствовали и такие факторы, как экономический и энергетический кризис 1970-х, поражение в войне во Вьетнаме, пессимистические прогнозы футурологов, что стимулировало не только появление фильмов ужасов, повествующих о конце этого мира («Нечто», реж. Д. Карпентер, кинематография Д. Ромеро о живых мертвецах), но и целого поджанра в кинофантастике – фильмов-катастроф.

На семидесятые годы XX века приходится расцвет тематики сатанизма и дьяволомании в фильмах ужасов, которая, впрочем, нашла проявление отнюдь не только в кинематографе, достаточно вспомнить творчество рок-музыкантов того периода («Black Sabbath», «Rolling Stones» и др). И здесь мы сталкиваемся с двунаправленной тенденцией: с одной стороны, это период всплеска молодежной

активности, достигающей катарсиса через нарушение социальных запретов, следствием чего и явилось немислимое ранее изображение перевернутого креста и прочей сатанинской атрибутики на обложках альбомов музыкантов и т.д.; с другой стороны – последовавшая «ответная реакция» взрослых. Примечательно, что в таких ключевых картинах десятилетия, как «Омен» (реж. Р. Доннер) и «Омен 2» (реж. Д. Тэйлор), носителем абсолютного зла является ребенок, подросток, но никак не взрослый.

Симптоматичен для того периода фильм Д. Ромеро «Рассвет мертвецов» (1978), ставший попыткой взорвать изнутри общество потребления: ведь не случайно герои баррикадируются от оживших покойников в гигантском супермаркете – монументальном символе повседневности, а бродящие по нему зомби с уродливо перекошенными лицами ничем не отличаются от клерков с их натянутыми фальшивыми улыбками.

Повышенный интерес современной культуры к телесной составляющей отразился в новом витке развития слэшеров, где зрителя пугают за пределами брутальными сценами, связанными с различными формами насилия над человеческой плотью. Начало эстетики этого направления было положено в 1974 году Т. Хупером, поставившем «Техасскую резню бензопилой». Современные слэшеры, среди которых довольно много реинкарнаций фильмов 70-х, легко выявить по их главным компонентам: доминированию видимых ужасов (демонстрация изувеченного тела, затхлых, грязных, мрачных и вызывающих отвращение помещений, где разворачиваются события), динамичности повествования (насыщенность убийствами и погонями), взаимозаменяемости персонажей.

Взаимозаменяемость здесь проявляется в том, что среди положительных персонажей нет ярко выраженного главного героя. Любой из них может быть убит в любое время и существует лишь для того, чтобы эффектно умереть в определенный момент, обозначенный сценаристом. Сюжет слэшеров строится вокруг отрицательных персонажей, которые часто обладают ярко выраженной индивидуальностью и харизматичностью, вызывая, как это ни парадоксально, при каждом своем появлении неподдельный восторг у публики. Спрессованность экранного времени не позволяет традиционными для старого кино средствами «постепенно задавать и

развивать характеры персонажей, их отношения»: «персонажи и суть конфликта должны быть сразу узнаны и поняты»<sup>[317]</sup>. Таким образом, над положительными персонажами возвышается фигура режиссера, который сам играет ими, расставляя напряженные моменты, сцены убийств и погони так, чтобы зритель не смог заскучать. Зритель, в свою очередь, не идентифицирует себя ни с одним из героев, что позволяет ему отвлеченно наслаждаться зрелищем.

В современных слэшерах достаточно распространено использование приема псевдоиспуга зрителя, основанного на внезапности появления фигуры в кадре, резкого и громкого звукового эффекта после относительной тишины, что заставляет публику невольно вздрогнуть. Такой способ воздействия на публику является эффективным, однако более грубым и примитивным, нежели пролонгированное нагнетание атмосферы тревожного ожидания, напряжения, получившего название саспенс (от англ. «suspense» – неизвестность, напряженное ожидание, тревога). Причем разнообразие приемов пугания зрителя вполне соответствует многокачественности страха как «небанальной» эмоции, способной объединять весьма различные состояния<sup>[318]</sup>.

Таким образом, слэшеры появляются как ответ на чрезмерную увлеченность и заинтересованность человека собственным телом. Он страшится любого дискомфорта, которые испытывает его тело, ибо это мешает процессу получения удовольствия и ярких положительных эмоций. И тем более, современный человек страшится физической боли. Пытаясь расшевелить зрительскую аудиторию, выдернуть ее из состояния беззаботной самоуспокоенности наиболее радикальным способом, сценаристы придумывают все более жестокие и изощренные способы умерщвления персонажей или нанесения им увечий («Дантист», реж. Б. Юзна).

Порой сцены увечий тела настолько нестандартны, что из страшных и отталкивающих они трансформируются в занимательные. Например, зомби, вырывающий зубами пирсинг из пупка жертвы («Земля мертвецов», реж. Д. Ромеро) больше тяготеет к «sick humor» зарисовке, нежели к подлинному ужасу.

Страх техногенных катастроф, присущий современному человеку, благодаря его многократно возросшей мобильности, а также перегруженности известиями о трагедиях со всех уголков планеты,

ежедневно тиражируемых СМИ, отразился в трилогии «Пункт назначения», где создатели фильма инсценировали, пожалуй, все возможные варианты техногенных катастроф: от падения самолета до разрушения аттракциона «американские горки».

Азиатский хоррор последнего десятилетия, где призраки появляются из телевизора («Звонок», реж. Х. Наката), мобильных телефонов («Один пропущенный звонок», реж. Т. Миике), компьютеров («Пульс», реж. К. Куросава) являются попыткой осмыслить безостановочный процесс «обрастания» человека сверхсовременными техническими приспособлениями, пределы вторжения техники в человеческую жизнь.

Хотя проблему осмысления современных медиа задолго до этого поднял Д. Кроненберг, последовательно развивая ее в «Сканнерах» (1981), «Видеодроме» (1983), а затем и в «Экзистенции» (1999). В «Сканнерах» мы видим практически первую попытку осмысления зарождающегося феномена компьютерных сетей. Показателен эпизод, когда главный герой посредством телефонной линии устанавливает контакт между собственной нервной системой и компьютером – мотив захвата чужого сознания, а не только тела как было раньше.

Эти идеи получают развитие в следующей работе Д. Кроненберга под названием «Видеодром», где он ставит вопрос о границах жизни реальной и той, что обрушивается на нас с телеэкранов. И граница эта оказывается крайне зыбкой, а сам фильм напоминает скорее параноидальный бред, галлюцинацию, нежели связное повествование. Здесь же вскрывается один из ключевых принципов в творчестве режиссера – мутации на всех уровнях – ведь человек превращается в технологическое существо, а телеэкран становится частью *физической* структуры мозга. Возможно, телевизионная жизнь даже является более реальной, дарует человеку бессмертие, лишая его старой плоти и конструирует новую, превращая его в медийного персонажа. Примечателен здесь образ профессора О'Бливиона (это даже не фамилия, а всего лишь членение слова «oblivion», означающего в переводе на русский язык «забвение»). Он уже скончался к тому моменту, когда разворачиваются события фильма, но при этом является непосредственным их участником.

Наконец, «Экзистенция» является апофеозом биотехнологических сращиваний в кошмарно-фантастическом мире Д. Кроненберга (его

кинокартины поистине метажанровы) и, обращаясь к тематике компьютерных игр, непрерывно ставит перед зрителем вопрос: «Где проходит граница между реальностью и игрой?».

Не так давно английские кинематографисты придали художественную форму новому страху человечества – вирусным заболеваниям, ранее неизвестным и неизлечимым. Речь идет о хорроре «28 дней спустя» Д. Бойла, где свирепый вирус за считанные дни опустошает Лондон, превращая его жителей в агрессивных кровожадных монстров. Показательно, что заражение происходит через кровь, что недвусмысленно отсылает к теме заболеваемости СПИДом и гепатитом С.

Еще одна тема, красной нитью проходящая через современные фильмы ужасов, связана с беспрецедентным развитием индустрии туризма, предлагающей человеку, все более яркие, но в то же время рискованные приключения: дайвинг в открытом море, прогулка по африканской саванне, катание на лодках среди затопленных мангровых рощ Австралии. Беззаботные туристы, отправляющиеся в самое сердце дикой природы, как на прогулку в ближайший зоопарк, должны осознавать, что во многих уголках планеты они отнюдь не хозяева, а непрошенные гости, любое путешествие в дикие края – не только веселье и развлечения, но смертельный риск («Открытое море», реж. К. Кентис; «Добыча», реж. Д. Рудт; «Черная вода», реж. Д. Нерлих, А. Трауки; «Дрейф», реж. Х. Хорн).

Причем история о попытке выжить в экстремальной ситуации, преподнесенная не как масштабное эпическое полотно, а как история о нескольких человеческих судьбах – универсальная тема в современной массовой культуре. Соответственно реализовываться она может не только в кинематографе, но и на телевидении (ток-шоу), в прессе. Поданные с акцентом на достоверность произошедших событий и максимально детализированную фиксацию всех переживаний героев в критический для жизни момент, такие истории действуют практически безотказно («цепляют»).

Особую актуальность в свете усиления интенсивности межкультурных контактов приобретает проблема взаимопонимания между представителями различных стран. Оставшись один на один с человеком, речь которого нам непонятна, все чаще и чаще в качестве его образа мы конструируем именно образ врага, а потому от него надо

бежать, прятаться, а может быть и напасть первым («Катакомбы», реж. Т. Кокер, Д. Эллиот; «Добыча», реж. Д. Рудт).

Таким образом, хоррор – жанр, который опредмечивает доминирующие в общественном сознании страхи. А потому будет неправомерным считать специфику фильмов ужасов исключительно созданием их авторов, хоррор одновременно является и созданием своего зрителя.

Жесткая привязанность содержания хоррора и научной фантастики к определенному социокультурному и историческому контексту позволяет объяснить, почему многочисленные, и даже ставшие привычными мотивы, являются порождением только второй половины XX века.

Подобный тематический анализ, а также типологические сопоставления с иными культурными феноменами<sup>[319]</sup> позволяют сделать вывод о том, что производство, равно как и просмотр фильмов ужасов является не патологией, а социально санкционированной отдушиной для изживания коллективных (или точнее – коллективизированных) страхов.

Как мы уже упоминали ранее, хоррор основывается на одном из двух типов страха, специфика которых обусловлена различным соотношением экстремального и повседневного. На основе этого критерия и сами кинокартины можно разделить на соответствующих типы, сущность которых иногда проще постичь интуитивно, нежели объяснить рационально. Ситуация осложняется еще и тем, что зрителям, которым интересен жанр, свойственно агрессивное противопоставление фильмов одного типа другим, доходящее порой до абсурдного и ничем не обоснованного неприятия той или иной части кинопродукции.

Резкое противопоставление кажется нам неверным, ибо мы должны мыслить не в категориях «высокое – низкое», а учитывать то обстоятельство, что перед нами – два принципиально различных типа страха. Американцам более родственен «приближенный» страх, подрывающий чувство защищенности человека в том смысле, что экстремальные события могут разворачиваться на соседней улице, в соседнем доме, и никто не застрахован от невольной сопричастности к ним. В этом смысле любопытна шестая часть «Хэллоуина» (реж. Д. Чаппелли, 1995), где главный герой в детстве видел маньяка Майкла

Майерса, но, по счастливому стечению обстоятельств, остался жив, что, однако, неотвратимо вовлекает его в череду событий, связанных с этим же убийцей, многими годами позже. Этот страх очевидно берет свое начало в городском фольклоре, конкретнее – в городских легендах, в которых приближенность событий к рассказчику и слушателям является спецификой жанра и даже гарантом достоверности нарратива<sup>[320]</sup>.

Другой тип страха активно подпитывается творчеством Г.Ф. Лавкрафта, наполненным языческими мотивами, и являет собой *«космический» страх*, нарастание которого в финале перетекает в ужас, как высшую степень страха, позволяющую прикоснуться к глубинному хаосу бытия. Такой страх ведет к чему-то первобытному, запредельному, вырывается за рамки узкой локализации повседневной жизни. Сам Г.Ф. Лавкрафт характеризует историю о сверхъестественном следующим образом: «В ней должна быть ощутимая атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неведомыми силами; в ней должен быть намек ... на самую ужасную мысль человека – о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являются нашей единственной защитой против хаоса и демонов запредельного пространства»<sup>[321]</sup>.

Характерно, что человек, прикоснувшийся хотя бы раз к запредельному, получает некое «знание» о нем, постепенно уводящее его из обычного мира и погружающее в мир запредельный, что сказывается на его поведении, мышлении и внешнем облике, который может претерпевать весьма причудливые трансформации («Извне», реж. С. Гордон; «В пасти безумия», реж. Д. Карпентер; «Кроуч Энд», реж. М. Хабер).

К примеру, импульс от этого наследия получил испанский хоррор, в сюжетах которого фигурирует не зло в наиболее конкретных его проявлениях (маньяк, монстр и т. д.), но зло абсолютное, первозданное, как чистый хаос.

По этому же пути шел итальянский хоррор 70-80-х годов XX века, где противостояние строгим рамкам католицизма выразилось в склонности к нигилизму и мистицизму. В жанровом отношении итальянцы практически не открыли ничего нового (в качестве исключения может быть назван только поджанр, получивший название

«джиалло»<sup>[322]</sup>), а порой и вовсе выдавали вторичные и откровенно халтурные работы, паразитировавшие на известности того или иного имени.

Итальянцы внесли вклад в жанр исключительно со стороны стилистики, в которой и заметен уклон в сторону запредельного ужаса. Они также обогатили хоррор эстетикой гниения и разрушения, атмосферой некрокошмара: при просмотре ряда итальянских фильмов создается впечатление, что от экрана начинает веять сыростью склепа, появляется сладковатый привкус гниения. К 1990-м г. в силу ряда причин (от отсутствия государственной поддержки кинематографа до вырождения хоррора в тошнотворный натурализм, не отягченный особым смыслом) итальянцы не просто оказались на жанровой периферии, но и вовсе ушли со сцены, оказавшись в забвении.

На основе многочисленных примеров, рассмотренных выше, можно утверждать, что хоррор, несмотря на наличие мифологических персонажей, иррациональные объяснения происходящему и т. д., никогда не теряет связи с реальностью, что роднит его с жанром научной фантастики. В принципе, ни фантастика, ни хоррор не отделены друг от друга непроходимой стеной различий: об этом свидетельствует даже название одной из американских киноакадемий – The Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films, основанной в 1972 году.

Дело в том, что рассматривая такие жанры как хоррор, научная фантастика или фэнтэзи, мы всегда отталкиваемся от человеческой способности фантазировать и воображать, что объясняет глубинное родство упомянутых жанров.

Но в фантастических и хоррор фильмах мы всегда имеем дело с теоретически возможными событиями. Подобные фильмы – своего рода фантазия, отвечающая на вопрос «Что было бы, если...», которым постоянно задается бесконечно любознательный человек. Поэтому зрителю и предлагают наглядно представить, что было, если бы Земля столкнулась с астероидом, если бы наладили процесс массового производства клонов, если бы внезапно ожили все покойники и т. п. Хоррор, при всей иррациональности, присущей жанру, никогда полностью не утрачивает привязки к реальности. Скажем, хрестоматийное объяснение появления маньяков-уродов как следствие крайне неблагоприятных экологических условий (утечки ядохимикатов

в «Повороте не туда 2» или ядерных испытаний в «У холмов есть глаза») имеет под собой вполне научно обоснованную подоплеку, так как доказано наличие корреляции между экологическим фактором и риском возникновения серьезных психических патологий в виде маниакальных влечений<sup>[323]</sup>. Аналогичным образом авторов фильма «Пункт назначения 3» к созданию сцены, где происходит крушение американских горок, вероятно, подтолкнули цифры статистики. Ведь только в США на различных аттракционах более ста тысяч человек ежегодно получают травмы различной степени тяжести<sup>[324]</sup>. В кинокартинах жанра фэнтези, напротив, нас погружают в полностью вымышленный мир, который не имеет никаких отсылок к миру реальному.

В фильмах жанра science fiction человек прорывается в неизведанные миры и потаенные уголки Вселенной, открывает новые природные законы и использует их; в фильмах ужасов иные миры, чуждые и враждебные, просачиваются в освоенное человеком пространство, а природные законы временно отменяются, останавливаются.

Как отмечает Б.К. Грант, «ужасы вызывают «закрытую» реакцию, а фантастика – «открытую»<sup>[325]</sup>. Поясняя свою мысль, автор утверждает, что хоррор имеет дело прежде всего с замкнутым, ограниченным пространством, вызывающим клаустрофобию. Часто мы имеем дело с существенным ограничением поля зрения – достаточно вспомнить, что подавляющее большинство страшных событий происходит в темное время суток, на которое могут дополнительно накладываться погодные явления в виде ливня или тумана.

Научная фантастика, напротив, по меткому замечанию Д. Найта, пытается расширить наши горизонты в каком-либо направлении<sup>[326]</sup>. Если хоррор предельно сжимает пространство, то фантастика его беспредельно расширяет. Проводя различие между жанрами, Б.К. Грант также указывает на то, что монстры в хорроре являются антропоморфными, «то есть внешне ведут свое начало от человека, хотя и в извращенной или «промежуточной» форме»<sup>[327]</sup>, в то время как чудовища из научной фантастики имеют принципиально «негуманоидные формы»<sup>[328]</sup> («Чужой» Р. Скотта).

Фантастика апеллирует к когнитивной деятельности человека, к разуму – вот почему она преломляет в художественной форме последние научные достижения и даже до известной степени базируется на них, в то время как хоррор взывает к чувствам и в отдельных случаях (слэшеры) – к телесности.

Говоря о телесности, можно отметить, что приметой хоррора последних трех десятилетий является довольно частая демонстрация обнаженных тел. Конечно, наличие в хорроре, так называемой «обнаженки», не является обязательным, тем не менее, это один из важных структурных элементов жанра. Процент вероятности появления подобных кадров в фильмах ужасов несоизмеримо более высок, нежели в кинокартинах иных жанров. К примеру, та же фантастика, согласно позиции В. Собчак, является асексуальным жанром в традиционном понимании этого слова, жанром, где «природа и функции гетеросексуальности человека скрадываются либо переосмысляются»<sup>[329]</sup>.

Разумеется, сцены любовных соитий реже встречаются в фильмах ужасов категории «А»: дело в том, что уровень насилия, секс и бранная лексика – три основных критерия, на основе которых американские цензоры причисляют кинокартину к определенному разряду. То есть, является ли она пригодной для просмотра всеми возрастными категориями или же на ее показ необходимо допускать только зрителей, достигших, скажем, 18-ти лет.

Следует отметить, что система ценза в США обладает достаточно мощным влиянием и способна определить не только на судьбу отдельно взятой кинокартины, но даже целой студии. Так, например, кинокомпания «Carolco» обанкротилась после того, как высокобюджетную постановку П. Верховена «Шоу герлз» сочли порнографией и запретили к показу в кинотеатрах. Поэтому создатели фильмов, выходящих на большой экран стараются довольно осторожно манипулировать с теми составляющими, по которым идет оценка кинокартины коллективом цензоров. В этом смысле, создатели фильмов категории «Б» и ниже (ультраплохие кинокартины шутливо причисляются к категории «Z») обладают гораздо большей свободой.

Появление сцен с обнаженными телами в хорроре среднего и низкого качества может быть объяснено тем, что зачастую у сценариста не хватает достаточного уровня мастерства и опыта.

Созданного им действия не хватает для привычного зрителю полуторачасового фильма, поэтому в процессе съемок сценарий искусственно растягивают, вклинивая в кинокартину сцены с бессмысленными и явно придуманными наспех диалогами, а также «обнаженку», которая оказывается лишенной всякой смысловой нагрузки.

С другой стороны, создатели фильма могут понимать, что продукция у них получается довольно посредственная, в каких-то моментах плохо удается нагнетать напряжение, где-то сквозит дешевизна спецэффектов, что, безусловно, снижает зрительский интерес. Чтобы его подогреть, они могут воспользоваться практически безотказным средством: заставить обнажиться одну или даже нескольких актрис при условии их внешней привлекательности. Об эффективности этого приема могут свидетельствовать многочисленные отзывы публики в Интернете, суть которых сводится к тому, что фильм не представляет никакой ценности для любителей жанра, но на фоне общей тоскливости просмотра, пикантные моменты вызывают хоть какой-то интерес.

Помимо этих, лежащих на поверхности, причин, существует и другая, более глубокая и менее явная. Интересны в этом контексте размышления Р. Шмидта, режиссера фильма «Поворот не туда»: он апеллирует к исследователям, заметившим, что курящая аудитория в равной степени тянется к сигарете как после эпизодов эротической направленности, так и после напряженных, пугающих и захватывающих сцен<sup>[330]</sup>. Р. Шмидт учел это обстоятельство в своей кинокартине и объединил две составляющих, пустив разные по содержанию сцены, но имеющие одинаковое влияние на зрителя, едва ли не одну за другой.

Таким образом, хоррор обращается к глубинам нашего бессознательного, умело играя на тех сферах, которые мы подавляем в обычной жизни. Это желание и страх смерти. Наиболее яркими и выразительными примерами здесь могут служить образы вампиров, наиболее полно воплощающие в самой своей сущности специфику связи «эрос-танатос»<sup>[331]</sup>. Конечно речь здесь идет о классическом представлении этих мифологических персонажей на экране, сформировавшемся в результате деятельности американской студии «Юниверсал» и английской студии «Хаммер» окончательно к 1960-

1970-м годам XX века<sup>[332]</sup>, в то время как современный Голливуд падок до разрушения образов вампиров, как существ, тонко совмещающих в себе нечеловеческую силу, рафинированность и утонченность, а также почти гипнотическую сексуальность, низводя их до кровососущих монстров («Блэйд 2», реж. Г. дель Торо; «30 дней ночи», реж. Д. Слейд), ущербных слащавых хлыщей («Ван Хелсинг», реж. С. Соммерс) и даже бомжей-маргиналов («Путь вампира», реж. С.Н. Брюс, Э. Дурао). Отметим также, что вампиры практически всегда кусают существ противоположного пола (женщина-вампир – мужчину и наоборот), а сам укус в шею недвусмысленно коррелирует с актом соития между мужчиной и женщиной. Во всех иных случаях укус предстает не как таинство соития вампира и его жертвы, а как демонстрация силы, превосходства, победы над противником и визуально оформляется весьма брутально («Блэйд», реж. С. Норрингтон, «Дракула 2: Вознесение», реж. П. Люсьер).

Отсюда следует вывод, что хоррор – жанр кинематографа, где разговор ведется о табуированных областях, о тех сферах, которые сознательно или бессознательно замалчиваются. «Вводя как проекции человеческих страхов и желаний всех этих демонов и вампиров, призраков и гомункулусов, двойников и оборотней, inferнальные видения и мистические превращения» хоррор позиционирует себя как бунтарский, «взрывной» элемент культуры, что непосредственным образом отражается как на тематике кинопроизведений, так и на их структуре<sup>[333]</sup>.

Другой важной особенностью структуры современных фильмов ужасов является наличие в фильме своеобразной сцены-маркера, которая несет не столько смысловую нагрузку, сколько дает зрителю однозначно понять, к какому жанру принадлежит выбранная им кинокартина. Иными словами, сцена-маркер, открывающая киноповествование, дает установку зрителю на общее восприятие фильма, обуславливает формирование «предварительной эмоции» (выражение Р. Ингардена) («Лихорадка», реж. Э. Рот; «Мерзкий тип», реж. Р. Шифрин; «Не вижу зла», реж. Г. Дарк). Порой авторы фильмов умело играют со зрителем, сознательно убирая жанровые индикаторы, а потому зрителю приходится самостоятельно нащупывать путь восприятия фильма. Умело вплетенный в ткань повествования жанровый переход способен вызвать достаточно яркие положительные

эмоции. Примером может служить работа Д. Акомбы «Ночная жизнь»: начавшийся как легкая комедия с элементами «черного юмора» фильм постепенно становится все более серьезным и к середине превращается в историю об оживших в похоронном бюро покойниках.

Анализ структуры современных фильмов ужасов позволяет выявить еще один элемент, типичный для жанра, хотя и не являющийся строго обязательным. Речь идет о так называемом «твисте» (от англ. «twist» – поворот) – неожиданном повороте сюжета, ставящем все предшествующее киноповествование с ног на голову. Фильм ужасов, имеющий в своей структуре подобный «твист», оказывается двухслойным: первый слой составляет восприятие происходящего зрителем, второй, напротив, целиком состоит из оригинального замысла авторов произведения. «Твист» совпадает с кульминацией в повествовании, причем в этот момент второй, глубинный пласт фильма прорывается на поверхность, разрушая первоначальное зрительское восприятие и реконструируя из обломков истинную картину происходящих событий.

Вплетение в ткань фильма такого элемента как «твист» требует значительных усилий и таланта, прежде всего, от сценариста и режиссера, так как, во-первых, два кинослоя не должны противоречить друг другу – второй слой должен логически проистекать из первого, но оставаться неявным зрителю до определенного момента, во-вторых, зритель не должен предугадать «твист» заранее, иначе долгая и кропотливая работа авторов окажется бесполезной. Примерами удачного использования данного элемента в структуре фильма могут служить такие кинокартины как «Темные углы» (реж. Р. Говер), «Тупик» (реж. Ж.-Б. Андреа, Ф. Канепа), «Шестое чувство» (реж. Н. Шьямалан).

Что касается структуры конкретного фильма ужасов, то она находится в тесной взаимосвязи с заявленной в нем темой. Поясним это утверждение на примере фильмов «локального хаоса» и «апокалиптического» хоррора. В первом случае речь всегда идет о нашествии каких-либо существ на отдельно взятый провинциальный городок. Действие в таких кинокартинах зарождается на окраинах, в маргинальных зонах: первыми жертвами могут стать бездомные, выехавшие на пикник обыватели, уединившаяся влюбленная пара, охотники и т. д. Пропорционально возрастанию количества

агрессивных существ-захватчиков и их общей силы все большее количество кварталов города оказывается погруженным в хаос. Однако за видимым беспорядком скрывается четкая структура: действие в подобных фильмах неизменно стягивается к одной точке – к некоему центру, последнему оплоту противостояния выживших существам-захватчикам («Зубастики 2», реж. М. Гаррис; «Капля», реж. Ч. Рассел; «Атака пауков», реж. Э. Элкауем).

В «апокалиптических» фильмах, напротив, мы можем наблюдать центробежное развитие действия: катастрофа, зародившаяся в строго определенном месте (точке), стремительно разрастается, вскоре поглощая весь мир («Обитель зла», реж. П. Андерсон; «Пульс», реж. Д. Сонзеро).

Нередко можно услышать обвинения в том, что хоррор, как и экшен способны развить вкус к насилию. Реплику можно парировать в полусутоливом тоне, заметив, что хоррор – по существу, один из самых гуманистически ориентированных жанров современного кинематографа. Нравственные идеалы достаточно прямолинейно утверждаются в подобного рода фильмах: не убий (в противном случае убитый в виде ожившего мертвеца, призрака и т.д. вернется с целью отмщения), не возгордись/ не возомни себя Богом (Франкенштейн), не укради (хоррор о расхитителях египетских гробниц), будь уважителен к мертвым, не продавай душу дьяволу. Показателен в этом плане продолжительный сериал «Байки из склепа», каждый эпизод которого – краткая нравоучительная история, где главные персонажи обычно наделены отрицательными характеристиками и которым в финале серии приходится расплачиваться за содеянное зло довольно страшным образом.

Однако для более глубокого анализа нам представляется необходимым абстрагироваться от конкретного содержания фильмов. Дело в том, что современные средства массовой коммуникации создают особую виртуальную реальность, обладающую характеристиками реальности онтологической. И здесь становится чрезвычайно важной степень вовлеченности человека в мир виртуальной реальности, воспринимает ли он виртуальные объекты равнозначными объектам «обычной реальности», отдает ли себе отчет в том, что эта среда носит подчеркнуто игровой характер, а художественно преподнесенная смерть на телеэкране, какой бы

страшной она не была, отнюдь не равнозначна безобразной смерти в привычном нам мире. Соответственно, имеющие место примеры реального насилия зависят не столько от уровня кровавости и жестокости фильма или компьютерной игры, сколько от неадекватного, дезориентированного восприятия виртуальной реальности, диссонанса реального и виртуального.

Исследования показывают, что миметическое воздействие сцен насилия и жестокости не носит фатального характера, однако группа риска, подверженная деформации в восприятии реального и виртуального, все же существует, потому с ней необходимо считаться в практике медиаобразования, внутрисемейного воспитания, производства и распространения фильмов<sup>[334]</sup>. Продуктивным представляется развитие системы кабельного телевидения, что соответствовало бы общемировой тенденции фрагментации зрительской аудитории, запросы которой призвано удовлетворить многообразие специализированных каналов.

**Абубакирова А.К.**

## **Глобализация культуры и духовное наследие Кыргызстана**

Характерной особенностью современного этапа общественного развития является противоречивый на первый взгляд процесс сосуществования двух взаимосвязанных и взаимообуславливающих тенденций. С одной стороны, это тенденция глобализации и универсализации жизни: развитие глобальных систем связи, транснациональных средств массовой информации, массовые миграции и другие процессы современного общества. С другой – тенденция сохранения культурной индивидуальности.

В силу многоплановости явления глобализации это понятие не получило достаточно четкого определения. Кроме того, различным оказывается понимание глобализации в научном и обыденном сознании. В целом существует две возможные трактовки этого термина.

Первая носит эмоционально-оценочный характер и связана с тем, что сам термин возник для определения современных политико-экономических процессов. С ним связывалась власть транснациональных корпораций, Всемирного банка, превращение стран «третьего мира» в сырьевую базу западных индустриальных гигантов. В подобной интерпретации глобализация понимается как «линейный процесс, проистекающий из некоего ядра (центра) и связанный с экспансией некой центральной культурной модели. Эта активная экспансия в конечном итоге приводит к унификации, стандартизации, нивелировке культурного сознания. В результате происходит «денационализация» культур и возникает единая «квазикультура», служащая интересам тоталитарных режимов, анонимных сверхкорпораций и транснациональных структур<sup>[335]</sup>.

С середины 90-х годов XX века наступил аналитически-исследовательский период, когда глобализация, как этап мирового развития потребовала научного изучения. Возникла специальная междисциплинарная область исследований – «глобалистика», которая интегрирует знания различных научных дисциплин (естественных,

социальных, гуманитарных) и рассматривает, каждая с позиции своего предмета и метода, различные аспекты глобализации как целостной системы. В науке утвердился второй подход к пониманию глобализационных процессов. «В современной глобалистике термин «глобализация» употребляется, как правило, для характеристики интеграционных и дезинтеграционных процессов планетарного масштаба в области экономики, политики, культуры, а также антропогенных изменений окружающей среды, которые по форме носят всеобщий характер, а по содержанию затрагивают интересы всего мирового сообщества»<sup>[336]</sup>. Даниэль Медоус дала этому процессу следующее определение: «Глобализация – это процесс многофакторного взаимодействия разнообразных явлений международной жизни, приводящий к формированию и функционированию единой глобальной системы. Становление мировой геоэкономики и геополитической реальности».

Считается, что глобализация – это, прежде всего, экономический и научно-технический процесс. В рамках технического процесса создаются новые информационные технологии и средства связи, опоясывающие весь мир сетью. Однако, помимо всего прочего, это и культурный процесс<sup>[337]</sup>. Научный анализ показывает, что глобализация в культуре является не линейным, а интеграционным процессом, который основывается на взаимодействии культур и на формировании на основе этого взаимодействия новой культурной целостности. При этом меняется значение самого понятия культурной целостности. В современном понимании под целостностью понимается готовность к взаимодействию различных элементов структуры или системы, а не системная замкнутость, завершенность при внутренней строгой соотнесенности элементов. Целостность также предполагает сам процесс становления системы.

Говоря о точке отсчета глобализации, многие ученые склонны связывать ее начало с различными событиями западной истории Нового или Новейшего времени – будь то эпоха Великих географических открытий, образование колониальных империй, или становление в 70-80-е годы XX столетия постиндустриальных государств. В современной глобалистике существует два подхода к исследованию глобальных проблем: 1. Когда глобальные процессы рассматриваются как нечто спонтанно возникшее в конце XX века на

основе экономического развития мирового сообщества и базирующееся на информационно-коммуникативных технологиях; 2. Когда полагают, что глобализация началась с самой историей человечества и развивалась постоянно, но в конце XX – XXI веках приобрела лавинообразный характер.

При этом важным является тот факт, что осмысление мировых интеграционных процессов в экономической и политической сферах шло в цивилизационной парадигме, другими словами, как определенный этап в поступательном развитии самого исторического процесса и как новая фаза в поступательном развитии самого познания мира. Проблема культуры всегда носила универсальный духовный смысл, обладала на каждом витке своего исторического и формационного развития особым эстетическим кодом и не выделялись в систему глобальных проблем. Здесь выявляется принципиальная разница в подходе к исследованию глобализационных процессов в культуре и процессов, связанных со становлением современной цивилизации. «Генезис глобализационных процессов в культуре принципиально иной, чем в экономике и политике, система культурных связей выстраивается по совершенно иному принципу и сама проблема глобализации культуры требует совершенно иной методологии анализа, нежели принципы, разрабатываемые современной глобалистикой.

При исследовании проблемы глобализации культуры необходимо помнить что: 1) цивилизационные и культурные процессы не идентичны в логике своего развития и в своей содержательной наполненности; 2) если глобализация – это широкий и открытый тип связей и возникновение на его основе новой системы взаимозависимости всех жизненно основополагающих процессов, то, безусловно, что в экономике, экологии, социально-политической сфере подобный тип связей становится возможным только к концу XX века. В то же время в культуре широкий и открытый тип связей, возникновение единого идейно-художественного пространства, активный обмен эстетическими идеями и, что еще более важно, их художественная экспансия возможны и без широко развитых экономических связей, а подчас и, наоборот, при отсутствии таковых...»<sup>[338]</sup>

В связи с этим анализ глобализационных процессов в современной культуре требует особой методологии исследования, отличной от параметров исследования, которыми определяется суть глобализационных процессов в экономике.

В то же время глобалистика выдвинула ряд положений, значимых для понимания глобализационных процессов в любой сфере, в том числе и в культуре.

Первое положение касается идеи асимметричности процесса глобализации, которая заключается в том, что разные народы и государства подошли к новой системе связей во всех областях человеческой жизни, имея значительную разницу в своем экономическом, военно-стратегическом и информационном потенциале<sup>[339]</sup>. В частности, представители стран третьего мира подняли проблему неэквивалентного обмена информацией между развитыми и развивающимися странами.

Второе положение утверждает наличие глобальных рисков, то есть возможных деструктивных последствий глобализационных процессов. К ним можно в частности отнести развитие информационных технологий, упростивших механизмы влияния на сознание и ставших коммерчески необходимыми и общедоступными. Современные PR-технологии приспособливают не товар к предпочтениям людей, а наоборот, людей к уже имеющемуся товару.

Для современного этапа глобализационных процессов в культуре характерны, согласно мнению Н.В. Тишуниной, четыре тенденции, которые не существуют по отдельности, но вступают в сложное взаимодействие между собой:

1. Осознание универсальной общечеловеческой значимости памятников мировой культуры, ярко выраженное желание увидеть их. Усиливающийся массовый интерес к знакомству с памятниками культуры в разных регионах мира.

2. Понимание роли классического литературно-художественного наследия, как «золотого фонда» культуры.

3. Развитие постмодернистской культуры, переосмысляющей художественные достижения предшествующего этапа культурного развития, адаптируя их под новый тип сознания, являющийся, по сути, интеллектуальной художественной игрой. Этот тип культуры можно

назвать элитарным, так как он ориентирован на подготовленного читателя.

4. Развитие массовой культуры в ее принципиально новых социально-художественных функциях<sup>[340]</sup>.

Условно эту модель культуры можно определить как интеграционную, которая порождена спецификой развития информационного общества, отражает принципиально новый тип художественного представления о мире и выражается в новой системе символов<sup>[341]</sup>.

Интеграционная культура подразумевает новый принцип культурного нарратива, для которого характерны: симультанность в передаче информации, выражающую принцип дискретности в многомерном культурном пространстве; мультимедийность, то есть мощное развитие аудиовизуальной культуры; виртуальность как новый тип культурной интерактивности; новая психология восприятия явлений культуры<sup>[342]</sup>.

Традиционная культура по определению глобалистики включает в себя три концепта: локальная культура, национальная культура и классическая культура, которые объединяются общими базовыми характеристиками. Динамика развития традиционной модели культуры была относительно медленной. Эта культура в ее материализованной части была своеобразным музеем, который дополнялся традиционной системой высших человеческих ценностей, претендующих на абсолютность. Это позволяло новообразованию незаметно, прежде всего, для индивида, войти и закрепиться в культуре<sup>[343]</sup>.

Подобная стабильность традиционной культуры обеспечивалась, прежде всего, наличием в ней двух пластов: элитарной и повседневной. Первый пласт – интеллектуально и духовно рафинированный, ставший неким эталоном, обеспечивающий идеологическую значимость культуры, как хранилища духовных и нравственных констант. Второй пласт выражал специфику бытового сознания «средних» людей и обеспечивал жизненную динамику культуры. Кроме того, традиционная культура опиралась, прежде всего, на национальные традиции и ценности, обеспечивающие уникальность каждой национальной культуры. Традиционная культура становилась базисом формирования национального сознания, моделировала свою особую картину мира и обеспечивала единство и

целостность способа мирочувствования определенной этнической группы.

Важным представляется то, что глобализационные процессы в современной культуре предполагают развитие нового типа культурных связей, которые делают возможным понимание, принятие и уважение иной культурной модели мышления и поведения при сохранении ценностного осознания своей индивидуальной и национальной культуры.

«Национальная культура представляет собой наиболее высшую на сегодняшний день форму проявления различий человеческого бытия по критерию культуры, можно со всей уверенностью высказать мысль о проявленности в современную эпоху единого исторического пространства как соразвития, соцветия национальных культур. Это подчеркивает значимость каждой системы уникальной национальной культуры и, способной подарить миру свой неповторимый вклад в единую сокровищницу мировой культуры», – пишет Дж. Урмамбетова<sup>[344]</sup>. Поэтому исключительно важное значение имеет в настоящее время сохранение культурного наследия. Дж. Урмамбетова отмечает: «Именно сохранив самобытную культуру мы можем быть интересны и востребованы в контексте мировых цивилизаций, поскольку, как показывает история, человечество вдохновляет не набор стандартных ценностей, а уникальная особенность, способная породить удивление и восторг, надолго запоминающиеся и сохраняющиеся в летописи цивилизации»<sup>[345]</sup>.

Прогрессивное использование разумных традиций культурного наследия, включающего в свой состав различные проявления в культуре, менталитете, определяющем нравственные нормы и стереотипы поведения, фольклорные системы и многое другое, является важным компонентом государственного и национального самосознания<sup>[346]</sup>.

Вместе с тем это не означает безоглядного устремления в прошлое. Проблема культурной идентичности заключается в способности адаптировать функциональные либеральные ценности к традиционной системе культуры. В этом случае не нивелируется индивидуальность и одновременно появляется возможность самопредставления в бытии других культур. В отношении Кыргызстана эта проблема характеризуется противоречивым

переплетением интересов национальной культуры, региона и в целом человечества.

Совместные проекты центральноазиатских стран в области культуры дают возможность сохранить и представить мировому сообществу культурное наследие каждой страны ЦА и региона в целом.

Поддержка местных мастеров народного творчества, изучение и популяризация прикладного искусства, организация совместных выставок, фестивалей – все это способствует защите культурного наследия.

Большую роль в сохранении и развитии народных традиционных ремесел сыграло создание Ассоциации ремесленников в Центральной Азии со штабом в Бишкеке (Кыргызстан). Перед ассоциацией стояла задача не только помочь выжить ремеслам и народным умельцам, но интегрировать их в современное общество и рынок, через обучение, проведение курсов по дизайну. Вместе с тем важной задачей является сохранение традиций в изготовлении предметов народного декоративно-прикладного творчества.

Товары, изготовленные ремесленным способом, всегда были ориентированы на использование в утилитарных целях, но многие из них являются также и произведениями искусства, за которыми стоит труд и настоящий талант мастера. Некоторые из таких предметов с годами переходят в разряд антиквариата. Изделия ремесленников становятся известны за пределами республики и пользуются спросом, так как помимо качества и разнообразия, произведения мастеров ярко иллюстрируют культурное наследие народа.

Культуру кыргызского народа невозможно представить без богатого эпического наследия, веками передаваемого из поколения в поколение. История народа заключена в эпосах, дастанах и сказаниях. В последнее время активизировались организации, занимающиеся возрождением сказительства. Среди акынов (сказителей эпосов) и певцов проводятся конкурсы, устраиваются концерты. Хорошим стимулом стало провозглашение искусства акынов шедевром всемирного устного наследия. Это пробуждает общественный интерес и способствует процессу выявления и поддержки носителей сказительского искусства.

Кроме того, на земле Кыргызстана расположены памятники разных эпох – от стоянок древнего человека каменного века до культовых сооружений XIX – XX веков. Некоторые из этих памятников истории и культуры внесены в Список всемирного наследия. Реализуются проекты по музеефикации, документированию археологических и архитектурных памятников, сохранению петроглифов, изучению караван-сараяв, культовых сооружений, консервации раскопов<sup>[347]</sup>.

В целом, региональная культурная идентичность в преломлении к Центральной Азии обнаруживает двойную значимость: с одной стороны, осмысление исторического наследия региона как уникальной ценности мировой культуры и цивилизации. Практическая значимость проявляется в обозначении культурной идентичности государств региона в контексте глобализационных процессов развития для сохранения и отражения культурного разнообразия мира. С другой – проявление культурной идентичности в преломлении ее в систему отдельной культуры, самостоятельного государства. В этом смысле Кыргызстан представляет собой отдельную ветвь центральноазиатской культуры и самостоятельную геополитическую единицу региона.

Социокультурный ракурс культурного наследия в проекции отдельного государства, в частности Кыргызстана, выражается в соотношении современного и традиционного в системе ценностей, соответственно есть необходимость сохранения и развития наиболее функциональных ценностей, составляющих основу кыргызской культуры, не исключая перспектив интеграции в мировое культурное пространство.

---

<b>notes</b>
--------------

# Примечания

Какеев А.Ч., Плоских В.М. В. Массон – сын Е. Массона// Диалог цивилизаций. Взаимодействие культур, народов и государств в зоне Великого шелкового пути. Ежеквартальный научный журнал. – 2004, № 1 (4). С. 6.

Массон В.М. Зоны степной Евразии – периферия древних цивилизаций или самостоятельный центр всемирной истории // Диалоги цивилизаций. Взаимодействие культур, народов и государств в зоне Великого шелкового пути. Ежеквартальный научный журнал. – 2004, № 1(4). – С.16.

Березкин Ю.Е., Плоских В.М. Краткий очерк жизни и научной деятельности В.М. Массона // Массон В.М. Библиографический указатель с дополнениями. – Бишкек, 2002. – С. 6. 4 Массон В.М. Первые цивилизации. – Л., «Наука», 1989.

Тереножкин А.И. Общественный строй скифов // Скифы и сарматы. – Киев, 1977. – С. 3-28.

Владимиров В.Я. Общественный строй монгол. Монгольский кочевой феодализм. – Л., 1934.

Марксистско-ленинская теория исторического процесса.  
Исторический процесс: целостность и многообразие, формационные  
ступени. – М., 1983. – 532 с.

История древнего мира. – 3.е издание. [Кн. 1]. Ранняя древность. – 472 с. [Кн. 2]. Расцвет древних обществ. – 576 с. [Кн. 3]. Упадок древних обществ. – 408 с. – М., 1989.

Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, Т. 21. – М., 1961. – С. 164.

Дьяконов И.М. Рабы, илоты и крепостные ранней древности // Вестник древней истории. – 1973, № 4. – С. 3-39.

Массон В.М. Вопросы культурного наследия. – Ашгабат, 2002. – 48 с.

С 1926 г. Государственная академия истории материальной культуры – ГАИМК.

Рукописный архив ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1. 1927 г. Д. № 12.  
Протоколы заседаний Секции генетики культуры 05.01.1927-  
14.10.1927. Л. 37. Отчет о работах секции генетики и культуры за 1925-  
1927 гг.

См.: Зеленин Д.К. Перспективный план работ по изучению генетики культуры // Краеведение. – 1928. № 5. – С. 257-266.

Рукописный архив ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1. 1929 г. Д. № 7.  
Распоряжения по ГАИМК 20.03. 1929-1.10. 1930. Л. 47. Распоряжение  
№ 37 от 13 ноября 1929 г.

Гельб И.Е. Опыт изучения письма. Основы грамматиологии / Пер. с англ. под ред. и с предисл. И.М. Дьяконова. – М.: Едиториал УРСС, 2004; Дирингер Д. Алфавит /Пер. с англ. И.М. Дунаевской, Г.А. Зографа, И.А. Перельмутера; под ред. И.М. Дьяконова – М., 1963; Фридрих И. История письма. – М.: Едиториал УРСС, 2001.

Berge K. L. Skriftkultur // Skriftkultur / Red. Walton S. – Oslo, 2004. – S. 5-15/

Goody J., Watt I. *The Consequences of Literacy* (1963) // *Language and Social Context: Selected Readings* ed. by Giglioli P. P. – London, 1990 – P. 311-358.

Eisenstein E. *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. – Cambridge UK ; New York: Cambridge University Press, 2005; Ong W. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. – New York: Methuen, 1988.

Шартье Р. Письменная культура и общество / Пер. с фр. и послесл. И.К. Стаф. – М.: Новое издательство, 2006.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 133.

Wiggen G. Norway in the 1990.s: a sociolinguistic profile//  
International journal of the sociology of language. – Berlin, Walter de  
Gruyter. – 1995. – № 115. – P. 47-83.

Hawisher G.E., Selfe C. L. Global Literacies and the World-Wide Web. – London, 2000.

Подробнее: Дирингер Д. Алфавит. – М.: 1963.

Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. Т. 1. – СПб., 2003. – С. 44.

Что такое книга? / Авт.-сост. Е.Л. Немировский. – М., 1985. – С. 35.

Яновский М.Ф. О книге: Опыт анализа понятия «книга». – Киев, 1929. – С. 165.

Зберский Т. Семиотика книги. – М., 1989; Иоффе А.А. Введение в книговедение. – М., 1981; Куфаев М.Н. Избранное. – М., 1981; Ляхов В.Н. Структурная модель книги и перспективы ее применения // Книга: исследования и материалы: Сб. 80. – М., 2000; Немировский Е.Л. Книга // Книга: Энциклопедия / Редкол. И.Е. Баренбаум, А.А. Беловицкая, А.А. Говоров и др. – М., 1998.



Ляхов В.Н. Структурная модель книги и перспективы ее применения // Книга: исследования и материалы: Сб. 80. – М., 2000. – С. 87.

Кирпичников А.Н. Каменные крепости Новгородской земли. – Л.: Наука, 1984. – С. 93

Кирпичников А.Н., Сарабьянов В.Д. Старая Ладога – древняя столица Руси. – СПб.: Славия, 2003. – С.94-126.

Джаксон Т.Н. Ладога и Ладожская волость в исландских сагах и скальдических стихах // Ладога и истоки Российской государственности и культуры. – СПб.: Вести, 2003. – С. 166-173.

Кирпичников А.Н. Ладога – город эпохи викингов на европейском пути Запад – Восток // Austrvegr – 1995, № 1 – С.11-15.

Кирпичников А.Н. Новые материалы о международных торговых связях средневековой Ладоги с Балтийским регионом и странами Востока (по данным раскопок 2002 г.)// Северная Русь и народы Балтики – СПб., 2007 – С.195-221

Kranzberg M. Technology in Western civilization V. 1-2. – Oxford Univ. Pr.,1967.

Technology and Culture [Полнотекстовая версия журнала] // [http://muse.jhu.edu/journals/technology\\_and\\_culture/](http://muse.jhu.edu/journals/technology_and_culture/)

См. Technology and Culture. – 1999. – № 40 (2); Technology and Culture. – 1998. – № 39 (3).



Руфь Ольдензиль – профессор технического университета Эйндховена в Нидерландах (Eindhoven University of Technology Faculty of Technology Management), автор книг «Making Technology Masculine: Women, Men, and the Machine in America, 1880-1945 (1999); Gender & Technology, 2003.

Oldenziel R. Signifying Semantics for a History of Technology. – Technology and Culture. – 2006. – № 47 (3). – P. 377-385.

Eric S. Hintz. Portable Power: Inventor Samuel Ruben and the Birth of Duracell. – Technology and Culture. – 2009. – № 50 (1). – P. 24-57.

Technology and Culture. – 999. – 40 (2).

David McGee. From Craftsmanship to Draftsmanship: Naval Architecture and the Three Traditions of Early Modern Design. – Technology and Culture. – 1999. – № 40 (2). – P. 209-236.

Hard M., Knie A. The Grammar of Technology: German and French Diesel Engineering, 1920-1940. – Technology and Culture – 1999. – № 40 (1). – P. 26-46.

Гавров С.Н. Модернизация во имя империи. Социокультурные аспекты модернизационных процессов в России. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 352 с.

Пантин В.И. Волны и циклы социального развития: Цивилизационная динамика и процессы модернизации. – М.: Наука, 2004. – С. 7.

Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Вебер М. Избранные произведения / Сост., общ. ред. и послесл. Ю.Н. Давыдова; Предисл. П.П. Гайденко. – М.: Прогресс, 1990. – С. 44-271.

Вебер М. История хозяйства. Город. – М.: Канон-Пресс-Ц.  
Кучково поле, 2001. – С. 21.

Маркс К. Социология: Сборник / Вступ. Статья Ю.Н. Давыдова. – М.: КАНОН-Пресс-Ц, Кучково поле, 2000. – С. 186.

Будон. Р. Место беспорядка. Критика теорий соц. измен. – М.:Аспект-Пресс,1998. – 284с.

Травин Д., Маргания О. Европейская модернизация. Кн. 1. – М.: АСТ, 2004.

Зомбарт В. Буржуа: Этюды по истории духовного развития современного экономического человека. – М.: Наука, 1994. – С. 129.

Пантин В.И. Волны и циклы социального развития: Цивилизационная динамика и процессы модернизации. – М.: Наука, 2004.

Зарубина Н.Н. Социокультурные факторы хозяйственного развития: М. Вебер и современные теории модернизации. – СПб.: РХГИ, 1998.

Левикова С.И. Молодежная субкультура. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. – 608 с.

Основы ювенологии: опыт комплексного междисциплинарного исследования / Науч. ред. Е.Г. Слуцкий, отв. ред. И.В. Скомарцева. – СПб.: БИС-принт, 2002. – С. 9-18.

Левикова С.И. Молодежная субкультура. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. – С. 74; Золотова Т.Л. Ценностные ориентации россиян разных поколений // Грани культуры: Вторая международная научная конференция. – СПб., 1997. – 358 с.

Левикова С.И. Молодежная субкультура. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. – С. 63.

Цит. по: Левикова С.И. Молодежная субкультура. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. – С. 66.

Манхейм К. Диагноз нашего времени. – М.: Юристъ, 1994. – С. 445.

Омельченко Е.Л. Молодежные культуры и субкультуры. – М.: Ин-т социологии РАН, 2000. – С. 34.

«Статус – положение субъекта в системе межличностных отношений, определяющее его права, обязанности и привилегии» (Социальная психология. Словарь // Под ред. А.В. Петровского. – М.: ПЕР СЭ, 2006. – 176 с.).

Федотова Л.Н. Социология массовой коммуникации. – СПб.: Питер, 2003. – 400 с.

Ленин В.И. Задачи союзов молодежи // Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 41. – М.: Политиздат, 1971.

Tenbruck F. H. Jugend und Gesellschaft. Freiburg, 1962. S. 49 Цит. по: Левикова С.И. Молодежная субкультура. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. – С. 192].

Пигалев А.И. Смена поколений и культурная идентичность на фоне глобализации // Поколение в социокультурном контексте XX века. – М.: Наука, 2005. – С. 322.

Высшая школа: Испытание рынком (По матер. Социол. Исслед.). – М., 1993. – С. 8.

Петрова Т.Э. Социология студенчества в России. – СПб., 2000. – С. 204-208.

Добрынина В.И., Добрынин В.В., Кухтевич Т.Н., Туманян О.В.  
Общество – высшая школа – молодежь. – М., 1995.

Петрова Т.Э. Социология студенчества в России. – СПб., 2000. – С. 208-211.

Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер с нем.; общ. ред и вступ. ст. П.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 51.

Краевский В.В. Методология педагогики: Новый этап. – М.: Изд. центр «Академия», 2006. – С. 40-41.

Флиер А.Я. Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии. – М.: Академический Проект, 2000.

Педагогика / под ред. П.И. Пидкасистого. – М., 1998. – С. 213.

Там же. – С. 224

Педагогика: Учебное пособие для студентов педагогических учебных заведений/ В.А. Слостенин, И.Ф. Исаев, А.И. Мищенко, Е.Н. Шиянов. – М: Школа-Пресс, 1997.

Педагогика и психология высшей школы: Учебное пособие. – Ростов н /Д: Феникс, 2002.

Племенюк М.Г. Аксиологический подход в формировании содержания образования в высшей школе. //Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2008, № 11(68). – С.60-69.

5. Долженко О. Очерки по философии образования. – М.,1995. – С.

Люрья Н.А. Образование как феномен культуры и фактор развития личности. – Томск, 1997.

Там же. – С. 8.

Каган М.С. Философская теория ценности. – СПб., 1997. – С.113.

Закирова А.Ф. Теоретические основы педагогической герменевтики. – Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2001.

Гончаров С.А. Гуманитарные технологии в образовании и социальной сфере (рукопись).

Ермилов А.Н. Психологические аспекты преподавания гуманитарных предметов – Горький: Научград, 1999. – С. 56.

Горелов И.Н. Разговор с компьютером. Психолингвистический аспект проблемы. – М.: Наука, 1987. – с. 201-209.

Пешикова Л.В. Методика преподавания мировой художественной культуры в школе: Пособие для учителя. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002 – С. 25-26.

Машбиц Е.И. Компьютеризация обучения : Проблемы и перспективы. – М.: Знание, 1986. – С. 28.

Культура и культурная политика. / Под ред. В.К. Егорова. – М.: РАГС, 2005. – С. 11.

Степин В.С. Культура // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т.2. – М., 2001. – С. 341.

Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2. – СПб.:  
Университетская книга, 1998. – С. 339.

Материалы по истории русского балета: в 2 т. Т.1. Прошлое балетного отделения Петербургского Театрального училища / Сост. М. Борисоглебский. – Л.: ЛГХУ, 1938. – С. 50.

Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и общество. – СПб.:  
Алтейя, 2005. – С. 385.

Каган М.С. Культура в синергетической парадигме: от замысла к реализации // Культура и культурная политика./ Под ред. В.К. Егорова. – М.: РАГС, 2005. – С. 19.

Чаянова О. Театр Маддокса в Москве. 1776-1805. – М.: Работник просвещения, 1927. – С. 187.

Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины 19 века. – Л.-М.: Искусство, 1958. – С. 29.

Штелин Я. Музыка и балет в России 18 века. – Л.: Муз изд-во «Тритон», 1935. – С. 152.

Вальберг А. Воспоминания артиста императорских театров Т.А. Стуколкина // Артист. – 1895, № 45. – С. 127.

Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2. – СПб.:  
Университетская книга, 1998. – С. 323.

Архив ЦГАЛИ СПб. Оп.1. Дело 50, ед. хр.5.

Мачинский Д.А. Эпоха викингов в «Скандинавском Средиземноморье» и «русо-варяжский период» на «восточных путях» // Ладога и эпоха викингов. – СПб, 1998. – С. 130-140.

Гудзь-Марков А.В. Индоевропейцы Евразии и славяне. – М., 2004. – С. 390.

Фиркс И. фон. Суда викингов. – Л., 1982. – С. 5.

Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Т.2. – М., 1994. – С. 468.

Старшая Эдда. Песни о божествах. – М., 1917. – С. 94.

Марсадолова Т.Л., Крехалева А.С. Основные архетипы славянского космогонического мифа (сравнительный анализ с греческим и скандинавским мифами) // Герценовские чтения 2005. – СПб, 2005. – С. 298.

Младшая Эдда. – СПб, 2005. – С. 69.

Фаминцын А.С. Божества древних славян. – СПб, 1995. – С. 34.

Кривошеев Ю.В. Древнерусское язычество. – СПб, 2005. – С. 33.

Симпсон Ж. Викинги. – М., 2005. – С. 212.

Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. – М., 1988. – С. 471.

Марсадолова Т.Л., Крехалева А.С. Архетип Мирового Древа в славянской и скандинавской мифологиях //Герценовские чтения 2006. – СПб, 2006. – С. 351.

Домников С.Д. Мать-земля и царь-город. Россия как традиционное общество. – М., 2002. – С. 160.

Хлезов А.А. Предвестники викингов. Северная Европа в I – VII веках. – СПб, 2002. – С. 96.

Ковалевский А.П. Книга Ахмеда ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921-922 гг. – Харьков, 1956. – С. 142.

Волкова Л.Г. Выборг – загадка для историков //Выборгские истории. – Выборг, 2003. – С. 8-14.

Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л., 1983. – С. 64.

Шангина И.И. Русский традиционный быт. – СПб, 2003. – С. 433.

Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. – М., 1988. – С. 468.

Стрингольм А. Походы викингов. – М., 2003. – С. 602.

Розсдаль Э. Мир викингов: викинги дома и за рубежом. – СПб., 2001. – С. 42.

Гуревич А.Я. Походы викингов. – М., 2005. – С. 23.

Рябинин Е.А. Новые данные о «больших домах» Старой Ладogi // Старая Ладoga и проблемы археологии Северной Руси. – СПб, 2002. – С. 17-23.

См. Хлебников Г.В. Православие // Культурология: Энциклопедия:  
В 2 т. Т.2 / Под ред. С.Я. Левит. – М., 2007.

Там же. – С. 262.

Замалеев А.Ф. Лекции по истории русской философии. – СПб., 2001. – С. 67.

Там же. – С. 68.

Осипов А.И. Путь разума в поисках истины. М.: Сретенский монастырь, 2005. – С. 36.

Сервицкий А.И. Опыт исследования ереси новгородских еретиков или «жидовствующих» // Православное обозрение, 1862. № 7. – С. 362.

Зуйков В. Учение об иконопочитани Преподобного Иосифа Волоцкого // Журнал Московской Патриархии. – 1996. № 7.

Клибанов А.И. Реформационное движение в России в конце XIV – середине XVI веков. М., 1960. – С. 211.

Хлебников Г.В. Православие // Культурология: Энциклопедия: В 2 т. Т.2 / Под ред. С.Я. Левит. – М., 2007.

Волоцкий Иосиф. Просветитель или Обличение ереси жидовствующих М.: Иосифо-Волоколамский ставропигиальный мужской монастырь, 2006. – С. 125.

Булгаков С.Н. Православие. – М., 1991. – С. 300.

Виноградов П. Летописи Волоколамского Иосифова монастыря // Материалы из дела архива Московской Духовной консистории за 1746 год. – М., 1888.

Волоцкий Иосиф, Св. Преп. Просветитель или Обличение ереси жидовствующих. – М.: Иосифо-Волоколамский ставропигиальный мужской монастырь, 2006. – С. 227.

Макарий (Веретенников), архимандрит. Жизнь и труды святителя Макария, Митрополита Московского и всея Руси. – М.: Изд. совет Патриархии, 2002. – С. 26.

Михайлов Ю.П. Нравственный образ истории. СПб, 2006. – С. 398.

Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. – Л., 1972. – С. 230.

Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. – Л., 1924. – С. 232.

Владышева Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. – М., 2006. – С. 178.

Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. – Л., 1924. – С. 294.

Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. – Л., 1972. – С. 22.

Жмакин В.А. Митрополит Даниил и его сочинения. – М., 1881. – С. 762.

Разумовский Д.П. Церковное пение в России. – М., 1867-1869. – С. 32.

Бычков В.В. Художественно-эстетическая культура древней Руси. – М., 1996. – С. 273.

Коринфский А. Народная Русь. – М., 2006. – С. 296.

Федотов Г.П. Святые древней Руси. – М., 1982. – С. 413.

Благовещенская Л.Д. Звонница – музыкальный инструмент.  
Колокола истории. – М., 1981. – С. 21.

Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. – М., 2006. – С. 179.

Там же. С. 235.

Мейендорф И., протоирей. Введение в святоотеческое богословие. – Минск, 2007. – С. 330.

Флоровский Г., протоирей. Византийские отцы V-VIII веков. – Минск, 2006. – С. 295.

Бычков В.В. Художественно-эстетическая культура Руси. – М., 1996. – С. 270.

Щербаков А.В. Иосиф Волоцкий и его культурная доктрина / Герценовские чтения: Актуальные проблемы социальных наук. Сб. материалов научно-практической конференции. – СПб., 2007. – С. 322-325.

Архимандрит Леонид (Кавелин). Историческое и археологическое описание первоклассного Успенского монастыря в г. Александрове. – СПб.: Типогр. Акад. наук, 1884. – С. 5-6.

Тихонравов К.Н. Владимирский сборник. Материалы для статистики, этнографии и археологии Владимирской губернии. – М., 1857. – С. 99.

Архимандрит Леонид (Кавелин). Историческое и археологическое описание первоклассного Успенского монастыря в г. Александрове. – СПб.: Типогр. Акад. наук, 1884. – С. 37.

Стромилов Н.С. Цесаревна Елизавета Петровна в Александровой слободе и Успенский девичий монастырь в то же время. – М., 1874. – С. 24.

Архимандрит Леонид (Кавелин). Историческое и археологическое описание первоклассного Успенского монастыря в г. Александрове. – СПб.: Типогр. Акад. наук, 1884. – С. 62.

Стромилов Н.С. Цесаревна Елизавета Петровна в Александровой слободе и Успенский девичий монастырь в то же время. – М., 1874.

Яковлева О.А. Кремль в Александровской слободе в эпоху Ивана IV: К вопросу о переименовании архитектурных памятников // Труды института истории естествознания и техники. – М., 1956. – Т. 7.

Переименование церквей в эпоху Петра I было частым явлением, но не всегда отражалось в документах. Не зная об этом, историки XIX и первой половине XX века принимали за храм Василия III небольшую Покровскую церковь (бывшую Троицкую), что способствовало представлению об Александровской слободе времени Василия III как небольшой частной усадьбе. Яковлева О.А. Кремль в Александровской слободе в эпоху Ивана IV: К вопросу о переименовании архитектурных памятников // Труды института истории естествознания и техники. – М., 1956. – Т. 7. – С. 170; Кавельмахер В.В. Церковь Троицы на Государевом дворе древней Александровской слободы // Памятники архитектуры древней Александровской слободы: Сб. статей. Владимир, 1995. – С. 19-74.

Заграевский С.В. К вопросу о датировке и авторстве памятников Александровской слободы // Зубовские чтения. Сб. научных статей. Вып. 3. – Струнино, 2005. – С. 69-92. Заметим, что полемика по поводу датировки ансамбля находится сейчас в самом разгаре. Такие известные историки архитектуры как А. Баталов и С. Подъяпольский склонны датировать ансамбль временем Ивана Грозного.

Назаров В.Д. Александровская слобода в истории Российского государства XVI века // Александровская слобода: Материалы научной конференции. – Владимир, 1995. – С.7-17.

Кавельмахер В.В., Т.Д. Панова. Остатки белокаменного храма XIV в. на Соборной площади Московского кремля // Культура средневековой Москвы XIV-XVII вв. – М., 1995. – С. 66.

Кавельмахер В.В. Большие благовестники Москвы XVI-го-первой половины XVII-го века // Колокола. История и современность. 1990. – М., 1993. – С. 75-118.

Кавельмахер В.В. Бронзовые двери византийской работы из новгородского Софийского собора в Александровой Слободе. Еще раз о происхождении Тверских врат // Зубовские чтения. Вып. 1. – Владимир, 2002. – С. 74.

Кавельмахер В.В. Государев двор в Александровой слободе (опыт реконструкции) // Якоб Ульфельдт. Путешествие в Россию. – М., 2002. – С. 472

Погодин С.С. Из прошлого Александровского уезда. – Александров, 1928. – С. 9; Стромилов Н.С. Александрова слобода до Грозного. – М., 1884. – С. 10-11; 72-80; Тихонравов К.Н. Владимирский сборник. Материалы для статистики, этнографии и археологии Владимирской губернии. – М., 1857. – С. 96.

Назаров В.Д. Александровская слобода в истории Российского государства XVI века // Александровская слобода: Материалы научной конференции. – Владимир, 1995. – С.13. Подробнее о значимости дипломатических ритуалов для «чести государевой» см.: Юзефович Л. Путь посла. Русский посольский обычай. Обиход. Этикет. Церемониал. – СПб., 2007.

Соснина Е.В. Миниатюры Шумиловского тома об истории Александровской слободы // Зубовские чтения. Вып. 3. – Струнино, 2005. – С. 116-124.

Антонов В.А., Хорошкевич А.Л. Якоб Ульфельд и его записки о России // Якоб Ульфельд. Путешествие в Россию. – М., 2002; Масловский А. Якоб Ульфельд и его гравюры // Александровская слобода: Историко-литературное художественное издание / Ред.-сост. Е. Викторов. – Александров, 1998. – С. 248-250; Рыбаков Б.А., Николаева Т.В. Александрова слобода Ивана Грозного // Археологические открытия 1971 года. – М., 1972. – С. 110.

Кавельмахер В.В. Церковь Троицы на Государевом дворе древней Александровской слободы //Александровская слобода. Материалы научно-практической конференции. – Владимир, 1995.

Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Кн. VI. – Владимир, 1904. – С. 73-74; Яковлева О.А. Кремль в Александровской слободе в эпоху Ивана IV: К вопросу о переименовании архитектурных памятников // Труды института истории естествознания и техники. – М., 1956. – Т. 7. – С. 174.

Яковлева О.А. Кремль в Александровской слободе в эпоху Ивана IV: К вопросу о переименовании архитектурных памятников // Труды института истории естествознания и техники. – М., 1956. – Т. 7. – С. 166

Назаров В.Д. Александровская слобода в истории Российского государства XVI века // Александровская слобода: Материалы научной конференции. – Владимир, 1995. – С.14.

Архимандрит Леонид (Кавелин). Историческое и археологическое описание первоклассного Успенского монастыря в г. Александрове. СПб.: Типогр. Акад. наук, 1884. – С. 9; Легенды и были Александровской слободы. – Владимир, 2006.

Кавельмахер В.В. Покровский собор Александровой слободы и его место в истории русской архитектуры XVI века // Древности Александровой Слободы. – М., 2008. – С. 26-30.

Стромилов Н.С. Александрова слобода до Грозного. – М., 1884. – С. 2-3.

Там же. – С. 86

Назаров В.Д. Александровская слобода в истории Российского государства XVI века// Александровская слобода. Материалы научно-практической конференции. – Владимир, 1995. – С. 13-14.

Стромилов Н.С. Александрова слобода до Грозного. – М.: Об-во истории и древностей Российских при Моск. Ун-те, 1884. – С. 86; 106.

Краткое историческое описание Свято-Троицкой Сергиевой лавры  
/ Соч. оныя лавры наместником иеромонахом Павлом. – СПб., 1782. –  
С. 40.

Тихомиров М.Н. Россия в XVI столетии. – М., 1962. – С. 135

Строганов Л.С. К вопросу об омонимизации термина «опричина» в царствование Ивана Грозного // Александровская слобода: Материалы научной конференции. – Владимир, 1995. – С. 161.

Фото из книги «Легенды и были Александровской слободы». – Владимир, 2006

Фроянов И.Я. Драма русской истории: На путях к Опричнине. – М., 2007. – С. 853-856.

Панченко А.М., Успенский Б.А. Иван Грозный и Петр Первый: концепции первого монарха // Из истории русской культуры. Т.II. Кн.1. Киевская и Московская Русь. – М., 2002. – С. 457.

Кожин В.В. История Руси и русского слова. – М., 1997. – С. 28.

Каравашкин А.В., Юрганов А.Л. Опыт исторической феноменологии. Трудный путь к очевидности. – М., 2003. – С. 68-115.

Юрганов В.Л. Категории русской средневековой культуры. – М., 1998. – С. 372-373.

Там же. – С. 374.

Воронин Н.Н., Ильин М.А. Александров // Воронин Н.Н., Ильин М.А. Древнее Подмосковье. Памятники зодчества XV – XVIII веков. – М., 1947. – С. 44.

Бурдьё П. От «королевского дома» к государственному интересу: модель происхождения бюрократического поля // Социоанализ Пьера Бурдьё. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии РАН. – М.; СПб., 2001.

Успенский Б.А. Восприятие истории в Древней Руси и доктрина «Москва-Третий Рим» // Успенский Б.А. Этюды о русской истории. – СПб., 2002. – С. 89-148.

Успенский Б.А. Царь и самозванец // Успенский Б.А. Этюды о русской истории. – СПб., 2002. – С. 152.

Успенский Б.А. Царь и самозванец // Успенский Б.А. Этюды о русской истории. – СПб., 2002. – С. 151. Также см.: Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. – СПб., 2000. – С. 28-36.

Плюханова М.Б. О некоторых чертах личного самосознания в России XVII века // Художественный язык Средневековья. – М., 1982. – С. 184-200.

Успенский Б.А. Восприятие истории в Древней Руси и доктрина «Москва-Третий Рим» // Успенский Б.А. Этюды о русской истории. – СПб., 2002. – С. 147.

Димитриев В.Д. История Чувашии XVIII в. – Чебоксары, 1959. – С. 463.

Кондратьев М.Г. О чувашско-татарских этномузыкальных параллелях // Из наследия художественной культуры Чувашии. – Чебоксары, 1991. – С. 3-61.

Кондратьев М.Г. О ритме чувашской народной песни. – М., 1990.

См.: Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов. – Чебоксары, 1972, с. 24.

Боннар А. Греческая цивилизация. – М.: Искусство, 1995. – С. 8

Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. – М.: РГГУ, 1998. – С. 19.

Боннар А. Греческая цивилизация. – М.: Искусство, 1995. – С. 12

Там же. – С. 25

Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. Т.2 – М., 1937. – С.25-26.

Прокофьев В.Н. Изобразительное искусство Франции XVII века // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. – М.: Искусство, 1995. – С.124.

Овидий Публий Назон. Метаморфозы. Книга тринадцатая /  
Перевод С.В. Шервинского. – М.: Эксмо-пресс, 2000. – С. 437.

Там же. – С. 436-437.

Там же. – С. 440.

См. также анализ «Пейзажа с Полифемом» С.М. Даниэля: Даниэль С.М. Никола Пуссен. «Пейзаж с Полифемом»// Юный художник. – 1983. – № 11. – С.15-17.

Прокофьев В.Н. Изобразительное искусство Франции XVII века // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. – М.: Искусство, 1995. – С.119.

Там же. – С. 116

Сравни: «утверждение рационалистического порядка аскетизирует действительность, лишает ее жизненной полноценности». Там же. – С.116

Там же. – С. 117.

См.: Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. – СПб.: Петрополис, 1994. – С. 42-43, 143-144; Семушкин А.В. Эмпедокл. – М.: Мысль, 1985. – С. 32.

Ср. у А. Боннара: «Цивилизация греков сопрягает мир и человека. Она связывает их в борьбе и битве, соединяет плодотворной дружбой, имя которой – Гармония». Боннар А. Греческая цивилизация. – М.: Искусство, 1995. – С. 25.

Серов В.А. Переписка 1884-1911 / Вступ. ст. и примеч. Н. Соколовой. – Л.-М., 1937. – С.152

Красных Е. Князь Феликс Юсупов: « За все благодарю:..». – М.:  
Изд-во РДЛ, 2003. – С.66

Володин М. Страшное проклятие ногайской колдуньи // Первая Крымская. – 2008, 31 октября.

Юсупов Ф.Ф. Мемуары. – М.: Захаров, 2001. – С.31

Красных Е. Князь Феликс Юсупов: «За все благодарю:..». – М.:  
Изд-во РДЛ, 2003. – С.75.

Там же. – С.85-86.

Красных Е. Князь Феликс Юсупов: « За все благодарю:..». – М.:  
Изд-во РДЛ, 2003.

Юсупов Ф.Ф. Мемуары. – М.: Захаров, 2001. – С.101.

Там же. – С.103.

Серов В.А. Переписка 1884-1911 / Вступ. ст. и примеч. Н. Соколовой. – Л.-М., 1937. – С.140

Пивоваров Д.В. Дух, душа и вера (философия религии). – Екатеринбург, 2000. – С. 92-93.

Там же. – С. 96.

Кертман Л.Е. География, история и культура Англии: Учеб. пособие. – М.: Высшая школа, 1979. – С. 259.

Пивоваров Д.В. История и философия религии: Учебное пособие.

Тревельян Дж. М. История Англии от Чосера до королевы Виктории. – Смоленск: Русич, 2001. – С. 537.

Каган М.С. Се человек: Жизнь, смерть и бессмертие в «волшебном зеркале» изобразительного искусства. – СПб.: Logos, 2003. – С. 6.

Сили Дж. Р. Расширение Англии (лекции в Кембриджском университете рубежа XIX и XX вв.) // Сили Дж.Р., Крэб Дж. А. Британская империя. – М.: Эксмо, 2004. – С. 55.

Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 220.

Бавискар А. Выбор между насилием и желанием жить: роль пространства власти и личности в создании Большого Дели // Международный журнал социальных наук. – 2004, № 44-45. – С. 113.

Никифорова Л.В. Дворец в истории русской культуры. Опыт типологии. – СПб.: Астерион, 2006. – С. 37-38.

Поль Верлен о Дворце юстиций в Брюсселе. Цит. по: Иконников А.В. Историзм в архитектуре. – М., 1997. – С.245.

Ашрафян К.З. Дели: история и культура. – М.: Наука, 1987;  
Короцкая А.А., Сапожников Б.Н. Дели. – Л.: Стройиздат, 1983.

Ревзин Г. Он не каялся никогда // Власть. – 2000. № 31  
<http://www.kommersant.ru/doc-rss.aspx?DocsID=17374> (15.10.2008)

Мельников К.С. Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А. Стригалева, И. Коккинаки. – М.: Искусство, 1985. – С 134.

Хан-Магомедов С.О. Сто шедевров советского архитектурного авангарда. – М.: Билингва, 2005. – С. 204.

Алексеев С.Ю., Миронов Е.И. Структура пространства жилого дома. Эволюция представлений: Учеб. пос. – . Ростов н/Д: Рост.гос.архит.ин-т,1995. – С.31.

Хан-Магомедов С.О. Константин Мельников. – М.: Стройиздат, 1990. – С. 162

Алексеев С.Ю., Миронов Е.И. Структура пространства жилого дома. Эволюция представлений: Учеб. пос. – Ростов н/Д: Рост.гос.архит.ин-т, 1995. – С. 11.

Мельников К.С. Архитектура моей жизни. – М: Искусство, 1985. – С. 37.

Алексеев С.Ю., Миронов Е.И. Структура пространства жилого дома. Эволюция представлений: Учеб. пос. – Ростов н/Д: Рост.гос.архит.ин-т, 1995. – С. 12.

Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. Кн.1 – М.: Стройиздат, 1996. – С. 503.

Мельников К.С. Архитектура моей жизни. – М: Искусство, 1985. – С. 58.

Хан-Магомедов С.О. Константин Мельников. – М.: Стройиздат, 1990. – С. 187.

Мельников К.С. Архитектура моей жизни. – М: Искусство, 1985. – С. 14.

Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. Кн.1 – М.: Стройиздат, 1996. – С. 508.

Бондаренко О. Во благо русского авангарда // Российская газета. – 2007. – № 4341 <http://www.rg.ru/2007/04/13/dommelnikova.html> (15.10.2008)

Разова Е.Л. Дом. Экзистенциальное пространство человека // *Vita Cogitans*: Альманах молодых философов. Выпуск 1. – СПб., 2002. – С. 210.

Сеннет Р. Падение публичного человека. – М.: Логос, 2002.

Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: Республика, 1997.

Каспэ И. Дом на экране: атрибуты и символы домашнего пространства в интернет-средах // Проект «Russian-Cyberspace» Института русской и советской культуры им. Лотмана (Рурский университет). – Бохум, 2005.

См., например: <http://imbiss.narod.ru/wc.html>

Тоффлер А. Третья волна // США – экономика, политика, идеология. – 1982. № 7. – С. 99.

Фукуяма Ф. Великий разрыв. – АСТ, М., 2008. – С. 71.



Райх В. Сексуальная революция  
<http://www.avtonom.org/lib/theory/reich/sexrev.html>

Там же.

Термин В. Райха.

Воронина О. Социокультурные детерминанты развития гендерной теории в России и на Западе // *Общественные науки и современность*, – 2004. № 4. – С. 9.

«Шифтер» – термин, которым Якобсон обозначает тот тип языкового знака который «наполнен значением» только потому, что он «пустой»'. (прим. Р. Краусс) – Якобсон Р.О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. – М., 1972.

Вайбель П. Искусство Клауке: подрывные стратегии телесности и перформативные акты. От кризиса репрезентации к кризису тела // НОМИ. – 2001, № 3 (20). – Приложение. С. 2.

Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти // Художественный журнал. – М., 1999. – С. 38.

Там же. С. 38.

Кристева Ю. Время женщин // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М., 2005. – С. 131-133.

Там же. С. 134.

Ярская-Смирнова Е.Р. Одежда для Адама и Евы: Очерки гендерных исследований. – М., 2001. – С. 218.

Иригарей Л. Этика полового различия. – М., 2004. – С. 17.

Кон И.С. Мужское тело в истории культуры. – М., 2003. – С. 22.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996.

Вайбель П. Искусство Клауке: подрывные стратегии телесности и перформативные акты. От кризиса репрезентации к кризису тела // НОМИ. – 2001, № 3 (20). – Приложение. С. 2.

**280**

Там же.

Шестьдесят девять фотографий действительно напоминают кадры из хорошо знакомых фильмов, однако попытки вспомнить названия этих фильмов заведомо обречены на провал. «Кинокадры без названий» являются лишь стилизацией, в буквальном смысле инсценировкой лент, которые никогда не были сняты. В центре каждого «стоп-кадра» – сама Шерман в той или иной «типичной» женской роли и ситуации: будь то «секретарша», «роковая женщина», «побитая жена», или, например, «спортсменка». Несмотря на отсутствие названий, «кадры» довольно красноречивы – ощущение «знакомства» с сюжетом фильма достигается на основе активации ощущения знакомства с тем или иным женским образом, стереотипом, клише (Ушакин С. «Человек рода он»: знаки отсутствия. О муже(N)ственности: Сборник статей. Сост. С. Ушакин. М., 2002/[http://ecsocman.edu.ru/images/pubs/2004/08/06/0000172213/chelovek\\_rod\\_a\\_on-1.rtf](http://ecsocman.edu.ru/images/pubs/2004/08/06/0000172213/chelovek_rod_a_on-1.rtf)

Андреева Е. Телесный перформанс // НОМИ. – 2001, № 3 (20).

Orlan is not her name. Her face is not her face. Soon her body will not be her body. Paradox is her content; subversion is her technique. (Barbara Rose. Orlan. Is it art? <http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan.jpeg>) – (Орлан – не ее имя. Ее лицо – не ее лицо. Скоро ее тело перестанет быть ее телом. Пардокс – ее содержание, ее техника – разрушение. (пер. автора))

Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти /Художественный журнал. – М., 1999. – С. 166.

Употребление слова «хоррор» является вполне оправданным, оно уже зафиксировано лингвистами как устойчивая языковая единица. Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика / Под ред. Г.Н. Складневской. – М.: Эксмо, 2006. – С. 1053.

Распутин В. Сериалы усыпляют человека // Аргументы и факты. – 1998, № 29. – С. 4.

Там же.

Лосева Е.Н. Проблемы культуры России в условиях глобализации  
// Философия человека и процессы глобализации: Сб. науч. статей. –  
СПб.: Изд-во РХГА, 2006. – С. 140.

Круткин В., Романов П., Ярская-Смирнова Е. Интеллектуальное поле визуальной антропологии // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. научн. ст. – Саратов, 2007. – С. 10.

Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. – М.: Политиздат, 1978. – С. 313-318.

Казин А.Л. Художественный образ и реальность. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – С. 24.

Шилова И.М. Современное искусство как явление и как процесс // Российское кино: Вступление в новый век. – М., 2006. – С. 217.

Осокин Ю.В. Вместо введения. Культурология // Осокин Ю.В. Современная культурология в энциклопедических статьях. – М.: КомКнига, 2007. – С. 21.

Там же. – С. 21-22.

Новые аудиовизуальные технологии: Учебное пособие / Отв. ред.  
К.Э. Разлогов. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – С. 134.

Там же. – С. 133.

Инглегарт Р. Культурный сдвиг в зрелом индустриальном обществе // Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология / Под. ред. В.Л. Иноземцева. – М., 1999. – С. 255-256.

Самутина Н. Реальный фантастический вариант, или Что хотел сказать редактор-составитель // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 7. См. также рецензию Н. Самутиной на книгу Сергея Добротворского «Кино на ощупь», размещенную в журнале «Неприкосновенный запас» № 6 (20), 2001. <http://www.nz-online.ru/index.phtml?aid=55011692>

Шевцова М.Я. Библиографический указатель книг, изданных Научно-исследовательским институтом киноискусства // Российское кино: Вступление в новый век. – М., 2006. – С. 434-445.

Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе // Лавкрафт Г.Ф. Полное собрание сочинений в 3-х томах. – М.: Гудьял-Пресс, 2000. (<http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm>)

Ипатова Н.А. Оборотничество как свойство сказочных персонажей // Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал. – М., 1994. – С. 240-241.

Здесь речь идет о странах, так называемого, «третьего киномира». Этот дискуссионный и весьма проблемный термин, аналогичный понятию «страны третьего мира», довольно активно используется западным научным сообществом и разделяет мировой кинематограф на три сферы с четко вырисовывающимися границами: кинематограф США (Голливуд) («первый киномир»); кинематограф Европы («второй киномир») и кинематограф Африки, Латинской Америки, Азии и т. д. («третий киномир»). Подробнее: Hayward S. Cinema Studies: the Key Concepts. – London & N.Y.: Routledge, 2000. – P. 35, 397-493.

В качестве примера см.: Жежеленко М., Рогинский Б. Мир Альфреда Хичкока. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 19-20.

О жестких и рыхлых культурах см.: Триандис Г.С. Культура и социальное поведение. – М.: ФОРУМ, 2007. – С. 205-209.

Рейзен О.К. Бродячие сюжеты в кино. – М.: Материк, 2002. – С. 97-99.

Блокбастер (от англ. «block-buster» – авиационная бомба большой мощности, способная разрушить городской квартал (block)) – высокобюджетные фильмы со зрелищными спецэффектами, рассчитанные на показ в кинотеатрах и ориентированные преимущественно на молодежную публику.

Категория фильмов, появившаяся в США в конце 1930.х гг., в период Великой депрессии, когда публику в большей степени заботило состояние собственных кошельков, нежели качество просмотренных фильмов. Тогда был налажен выпуск дешевых, сделанных на скорую руку, кинокартин, которые демонстрировались в качестве дополнения к основному фильму (категории «А»). Таким образом, публика получала два фильма по цене одного. Фильмы данной категории сегодня рассчитаны на выпуск на dvd-носителях, этап премьеры в кинотеатрах, соответственно, минует. Hayward S. Cinema Studies: the Key Concepts. – London & N.Y: Routledge, 2000. – P. 49-50.

Hayward S. *Cinema Studies: the Key Concepts*. – London & N.Y.: Routledge, 2000. – P. 187-190.

Подробнее: Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М.: Едиториал УРСС. – 2005; Моль А. Социодинамика культуры. – М.: КомКнига, 2005.

Комм Д. Технологии страха <http://www.kinoart.ru/file/theory/01-11-14/>

Маркулан Я.К. Киномелодрама. Фильм ужасов: Кино и буржуазная массовая культура. – Л.: Искусство, 1978. – С. 113.

Купцов В.И. Философия и методология науки. – М.: Аспект пресс, 1996. – С. 479-480.

Bullard Thomas E. UFO Lore // *American Folklore: an Encyclopedia* / ed. by Jan Harold Brunvand. – New York & London: Garland Publishing Inc., 1998. – P. 721.

Wojcik D. Nuclear Lore // *American Folklore: an Encyclopedia* / edited by Jan Harold Brunvand. New York & London: Garland Publishing Inc., 1998. – P. 517.

О теории палеоконтактов см.: Волков Ю.Г., Поликарпов В.С. Человек: Энциклопедический словарь. – М.: Гардарики, 2000. – С. 50-51.

Axelrod A., Oster H. The Penguin Dictionary of American Folklore. – Penguin Reference, 2000. – P. 121.

Саруханов В.А. Драматургия телевидения, или Сначала было Слово?.. – СПб.: Всемирное слово, 2005. – С. 218. Ср. со словами А. Хичкока: «Убийство требует деликатного обхождения. Для начала его следует вернуть поближе к домашнему очагу, где оно чаще всего и происходит. Самые изощренные убийства совершались в домах, в уютных семейных гнездах у кухонного стола или в ванной комнате. Мое чувство приличия просто оскорбляет вурдалак из преступного мира, готовый кокнуть любого, даже не будучи ему представлен. Ведь оно даже и для жертвы приятнее, если убийца происходит из хорошей среды и обладает безупречными манерами:». Там же. – С. 51.

Шор Ю.М. Страх как постижение жизни и эстетическое переживание как постижение искусства. (К характеристике культурных экзистенциалов) // Грани культуры. Вторая международная научная конференция 4-6 ноября 1997 г. Тезисы докладов и выступлений. – СПб., 1997. – С. 332.

В первую очередь современным городским фольклором и бранной лексикой. Подробнее: Дандес А. Фольклор: семиотика и/или психоанализ: Сб. статей. – М.: Вост. лит., 2003; Жельвис В.И. Поле брани: Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира. – М.: Ладомир, 2001.

Подробнее Brunvand J. H. Urban Legends // American Folklore: an Encyclopedia / edited by Jan Harold Brunvand. – New York & London: Garland Publishing Inc., 1998. – P. 730-731.

Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе  
<http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm>

Подробнее: Комм Д. Eurohorror: латинская школа  
<http://www.kinoart.ru/file/theory/00-9-20/>

См. подробнее интервью с профессором А. Бухановским, организатором международной конференции криминалистов, психологов и психиатров по проблемам девиантного поведения, проходившей в 1998 г. в Ростове-на-Дону: Винников Н., Макаров Д. Маньяк – это врожденное? // Аргументы и факты. – № 42, 1998. – С. 11.

Летягин А. Осторожно: карусель! // АиФ-Петербург. – № 25, 2007. – С. 4

Грант Б.К. «Совершенствование чувств»: Разум и визуальное в фантастическом кино // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей. – М. , 2006. – С. 20.

Knight D. In Search Of Wonder. – Chicago: Advent, 1967. – P.13

Грант Б.К. «Совершенствование чувств»: Разум и визуальное в фантастическом кино // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей. – М., 2006. – С. 23.

Там же. – С. 23.

Собчак В. Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сб. ст. – М., 2006. – С. 169.

Интервью с Р. Шмидтом доступно на лицензионном dvd-диске «Поворот не туда», выпущенном компанией West Video в 2003 году.

Мы не будем подробно развивать данную проблематику, учитывая обзорный характер статьи, но в целом, применение психоанализа к жанру хоррор является достаточно перспективным. Контуры дальнейших изысканий в этом направлении отчасти намечает статья: Разлогов К. Матрица темного города: воображаемые мифы Голливуда // Международные чтения по теории, истории и философии культуры № 11. Интеллект, воображение, интуиция: мифологический и художественный опыт. – СПб., 2001. – С. 278-285.

Достаточно обратить внимание просто на названия фильмов, чтобы подтвердить правоту нашей мысли – «Невесты Дракулы» (1960), реж. Т. Фишер (1963); «Поцелуй вампира», реж. Д. Шарп; «Любовницы вампирши» (1970); реж. Р.У. Бейкер.

Михайлов А.Н. Фантастическое как феномен культуры: трансгрессия и предел // Вопросы культурологии. – 2007, № 9. – С. 15.

Тарасов К.А. Аудиовизуальная картина мира: насилие и его воздействие // Российское кино: Вступление в новый век. – М., 2006. – С. 137.

Глобализм в системе категорий современной культурологической мысли. Коллективная монография. – СПб.: Янус, 2005. – С. 5.

Там же. – С. 6.

Мацуура К Глобализация – это также и культурный процесс // Международная жизнь (Проблемы внешней политики, дипломатии, национальной безопасности). – М., 2000. – № 8-9.

Глобализм в системе категорий современной культурологической мысли. – СПб.: Янус, 2005. – С. 8-9.

Делягин М.Г. Глобализация // Глобалистика. Энциклопедия / Под ред. И.И. Мазура, А.Н. Чумакова. – М., 2003. – С. 183.

Тишунина Н.В. Современные представления о глобальном характере социокультурного развития человечества // Глобализм в системе категорий современной культурологической мысли. – СПб., 2005. – С. 12-13.

Там же. – С. 16.

Фурс В.Н. Критическая социальная теория // Глобалистика. Энциклопедия / Под ред. И.И. Мазура, А.Н. Чумакова. – М., 2003. – С. 490..

Миронов В.В. Локальная культура // Глобалистика. Энциклопедия / Под ред. И.И. Мазура, А.Н. Чумакова. – М., 2003. – С. 530.

Урмамбетова Дж. Национальная культура и глобализация // Слово Кыргызстана. – 2007. – 6 апреля. – С. 6.

**345**

Там же.

Массон В.М. Вопросы культурного наследия. – Ашхабат. – 2002. – С. 43.

Океева А. Сохранение и развитие культурного многообразия в Кыргызской Республике // Центральная Азия и культура мира. – Бишкек. – 2006. – № 1-2 (19-20). – С. 110-115.