



**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

**ФИЛОЛОГИЯ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ:
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ
И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ**

Часть II

Новосибирск, 2012 г.

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
Ф 51

Рецензент — к. фил. н. Бердникова Анна Геннадьевна (г. Новосибирск).

Ф 51 «Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития»: материалы международной заочной научно-практической конференции. Часть II. (16 апреля 2012 г.) — Новосибирск: Изд. «Сибирская ассоциация консультантов», 2012. — 134 с.

ISBN 978-5-4379-0072-7

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития» отражает результаты научных исследований, проведенных представителями различных школ и направлений современной филологии, искусствоведения и культурологии.

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

ББК 71+80+85

ISBN 978-5-4379-0072-7

© НП «Сибирская ассоциация консультантов», 2012 г.

Оглавление

Секция 3. Искусствоведение	6
3.1. Театральное искусство	6
К ВОПРОСУ О ПРИВЛЕЧЕНИИ МОЛОДЕЖНОЙ АУДИТОРИИ К ТЕАТРАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ Шевкунов Александр Николаевич	6
3.2. Кино-, теле- и другие экранные искусства	11
РОЛЬ КИНО В ВОСПИТАНИИ ПАТРИОТИЗМА У СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ Кузовлева Милена Мирадовна	11
3.3. Музыкальное искусство	19
ТРАНСКРИПЦИЯ В АККОРДЕОННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ Скачко Лидия Викторовна	19
3.4. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	28
РОЛЬ АРХИТЕКТУРНЫХ АНСАМБЛЕЙ ПЛОЩАДЕЙ В ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОМ РАЗВИТИИ ГОРОДОВ СИБИРИ С XVII ПО ПОСЛЕДНЮЮ ТРЕТЬ XVIII вв. Бондаренко Татьяна Викторовна	28
БИБЛЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ В ПЕЙЗАЖАХ НИКОЛЯ ПУССЕНА Беяева Наталия Андреевна	33
МОНАСТЫРЬ СТУДЕНИЦА И ОСТРОВ МЛЕТ: ДВЕ ЦЕРКВИ БОГОРОДИЦЫ ЭВЕРГЕТИДЫ Воронова Ариадна Александровна	37
СПЕЦИФИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВИЗУАЛЬНОГО И ТЕКСТУАЛЬНОГО В СОВЕТСКОЙ ФОТОГРАФИИ 1920—1930-Х ГОДОВ Дроздова-Пичурина Надежда Николаевна	50

ОСМЫСЛЕНИЕ «ТЕМЫ АБАЯ» В КУРСЕ «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ КАЗАХСТАНА» Золотарева Лариса Романовна	56
ПУТИ И ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В 5—6 КЛАССАХ Танирбергенов Медеубек Жуматаевич	63
3.5. Техническая эстетика и дизайн	67
РОЛЬ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЕКТИРОВАНИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ОБРАЗА В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ Некрасов Руслан Валерьевич	67
3.6. Теория и история искусства	72
СКАНДИНАВСКАЯ ВЫСТАВКА 1897 ГОДА В ПЕТЕРБУРГЕ Мордашова Валерия Леонидовна	72
ВЛИЯНИЕ ОБРАЗА «IMMACULATA CONCERPIO» НА РАЗВИТИЕ ИКОНОГРАФИИ БОГОМАТЕРИ В РОССИИ ВО 2-ОЙ ПОЛОВИНЕ XVII—XIX ВЕКА. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ Суворова Евгения Юрьевна	79
Секция 4. Литературоведение	83
4.1. Русская литература	83
ЧЕЛОВЕК ПЕРЕД ЛИЦОМ НЕБЫТИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. ТОЛСТОГО И О. БАЛЬЗАКА Исмагилова Диля Фиритовна Царева Рима Шугаевна	83
ПУБЛИЦИСТИКА ВОЕННЫХ ЛЕТ А. П. ПЛАТОНОВА В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ МАНЕРЫ ПИСАТЕЛЯ Казимирчук Александра Дмитриевна	87

«ЛИТЕРАТУРА» — «ЖИВОПИСЬ» — «МУЗЫКА»: ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ РОМАНА «КЫСЬ» Т. ТОЛСТОЙ Пономарева Ольга Александровна	92
СЕМАНТИКА ОБРАЗА СВЕТЕ ТИХИЙ В СТИХАХ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ ОБ А. БЛОКЕ (к проблеме трансформации смыслов) Сергеева Ольга Алексеевна	101
ГЕНЕЗИС И ХАРАКТЕРИСТИКИ «НОВОЙ ПОЭЗИИ» В РЕФЛЕКСИИ САМИЗДАТА (ЖУРНАЛ «ЧАСЫ» (1988)) Тернова Татьяна Анатольевна	108
4.2. Журналистика	112
ТАИНСТВО ТЕКСТА: АВТОР — ТЕКСТ — ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ Буранбаева Лилия Минигаяновна Сундукова Екатерина Рафаэльевна	112
ДЕОНТОЛОГИЯ ЖУРНАЛИСТИКИ: ОТ ЛОМОНОСОВА ДО ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА XXI ВЕКА Винская Людмила Андреевна	120

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

К ВОПРОСУ О ПРИВЛЕЧЕНИИ МОЛОДЕЖНОЙ АУДИТОРИИ К ТЕАТРАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

Шевкунов Александр Николаевич

*канд. пед. наук, заведующий кафедрой режиссуры, Сургутский
государственный университет, г. Сургут*

E-mail: a777n@mail.ru

Проблемы создания и продвижения большинства коммерческих видов деятельности связаны, прежде всего, с плотной конкурентной средой, при этом в структуре подобного продвижения всегда закладываются определенные экономические показатели, такие как ёмкость рынка, ценовая политика, коммерческие преимущества и недостатки, рентабельность и т. д. Однако в случае создания и продвижения некоторых конкретных видов деятельности, рождаются специфические трудности, возникающие в связи с особенностями самого вида деятельности. Одним из подобных уникальных направлений деятельности может выступать театр. В современных социально-экономических условиях создание и продвижение именно театральной деятельности носит достаточно сложных и неординарный характер. Это связано с тем, что театр как самобытное творческое образование, находящееся в стадии постоянной модификации и трансформации в постмодернистском обществе, вынужден искать новое место в сознании потенциальных потребителей. Проблемы современного театра не сводятся только к поиску средств на свое существование или к реализации творческих концепций, основная проблема театра — это поиск собственной идентификации в современном общественном сознании. Именно ответив на вопрос: «Нужен ли театр сегодня?», можно получить веские основания для дальнейших размышлений по поводу внешней формы или

содержательной основы современного театра, его существования и продвижения на рынке театральных услуг.

Сегодня, несмотря на актуализацию общественной дискуссии, вокруг темы театра, его прошлого, современного и будущего, очень мало внимания уделяется вопросам возможности существования театра вообще, как самобытного явления общественной жизни. Вопросы, которые современные исследователи ставят перед собой, опираются на разнообразные проблемы содержательной основы, внешнего проявления, сохранения, продвижения и даже философского основания театральной деятельности, не вдаваясь в причины существенных явлений порождающих реальные проблемы современного театра. Однако, даже такие вполне очевидные вопросы как: «Нужен ли театр сегодня?», «Как выжить современному театру в эпоху глобализации и информатизации?», «Может ли театр существовать как самостоятельный хозяйствующий субъект?» и другие, нуждаются в конкретизации и уточнении. Современный театр, продолжает играть довольно значимую роль в современной общественной жизни, его воздействие на общество явно отличается не только от других средств массовой коммуникации, но даже от того, как и каким образом, он, театр, оказывал воздействие на общественное сознание еще каких-нибудь 30—40 лет назад. Если в 70-х, 80-х годах, театр рассматривался как глашатай настроений, воззрений, мнений, чаяний и содержательной основы массового сознания, то уже к 2000 году он перешел в индустрию развлечений как один из многочисленных компонентов шоу-бизнеса.

Несмотря на желание искусствоведов, театральных художников, актеров, драматургов, режиссеров и вообще людей театра, обосновать необходимость существования театра, его неотделимость от массового сознания и массовой культуры, театр все дальше и дальше «уходит» от зрителя, его самобытность перерождается в «саможизнь», т. е. жизнь театра ради театра, что естественно не прибавляет ему популярности. Каким же образом, вернуть театру его важность и значимость? Прежде чем ответить на данный вопрос необходимо произвести сегментацию театров, разделив их на основании тех или иных критериев и признаков на условные сегменты, которые позволяют обеспечить разделение театров на различные уровни с точки зрения выживаемости в современных социально-экономических условиях. При этом критериями для сегментирования могут служить достаточно разнообразные компоненты, это и форма организационной деятельности, и форма юридического образования, и цели создания, и место расположения, и репертуарная политика, и направление деятельности и еще целый ряд

различных критериев и признаков. Именно с этой позиции можно определить необходимость и масштабы PR-сопровождения театра. Если сравнить то, что в принципе не может быть положено на «чаши весов», например театр «Ленсовета» (С-Петербург) и театр «Петрушка» (Сургут), то даже непрофессионалу станет очевиден тот факт, что сравнение двух образований в области театрального искусства не могут быть сопоставлены по многим причинам.

Дело в том, что именитые столичные театры не требуют использования технологий привлечения внимания (стимулирования спроса), люди во всем мире знают о бродвейских постановках, оперном Миланском театре Ла Скала, Королевском Шекспировском театре Сан-Карло, театре «Мансудэ» и многих других сценических площадках мира, в том числе и величайших театрах России. Приезд туриста в любую страну, не может быть ограничен лишь хождением по музеям и ресторанам, для целостного представления о городе, стране, нации необходимым условием выступает посещение местного театра как символа конкретного этноса.

Таким образом, крупные и известные театры любой страны будут продолжать свое существование наравне с великими музеями, архитектурными постройками, литературными произведениями и другими знаковыми элементами этнической системы. Поэтому мы ставим перед собой задачу рассмотрения возможности существования именно провинциальных театров, театров, жизнь которых не может быть рассмотрена с точки зрения мировой известности или популярности. Именно провинциальные театры как компоненты социального бытия ставят перед современными театроведами вопросы, ответить на которые без помощи специалистов из различных областей, не связанных с театром, будет практически невозможно. К подобным специалистам, в зависимости от поставленных целей и задач конкретного исследования могут быть отнесены представители философии, социологи, психологи, экономисты, маркетологи, специалисты по связям с общественностью и многие другие [1, с. 233]. Привлечение данных экспертов является необходимым в связи с переходом театрального пространства на рыночные отношения, со всеми присущими ему рыночными механизмами, функциями, компонентами и условиями существования. При этом не менее важным является вопрос о возможности в условиях современного кризисного сознания, социально-экономической и политической действительности использовать театр не для достижения коммерческих целей, а в целях культурологических, просветительских, образовательных, воспитательных, как средство пропаганды духовности, доброты, любви. Эти и

подобные вопросы, возникающие в ходе научного осмысления всей театральной деятельности, ставились неоднократно, а возникающие в данном поле дискуссии в конечном итоге и формируют современное информационное поле театра. Именно, ориентируясь на научные исследования последнего периода и анализируя полученные результаты, мы можем говорить о возможности самоактуализации театрального мышления среди современной молодежи.

Именно молодежь, как целевой сегмент рынка, должна стать приоритетным потребителем театра, если он, театр, предполагает свое существование в ближайшем будущем. В тоже время ориентация именно на данного потребителя связана со многими трудностями и проблемами. Так одной из основных проблем малых городов России является массовый отток молодежи. В этом отношении любой малый город России не является исключением. После окончания школы многие выпускники уезжают в крупные города России, не лучше дела обстоят с выпускниками высших учебных заведений при их наличии в данном городе. Одной из причин побуждающих молодежь уезжать из родных городов является отсутствие зон приложения собственных сил, возможностей, инициатив, а также слабой полярностью и отсутствием цивилизованных зон свободного времяпрепровождения. Инициативой способной предложить альтернативный вариант отдыха может выступать молодежный театр как форма приложения сил активной молодежи и как поле высококультурной, социально-адекватной и просветительской зоны отдыха. Современная молодежь в силу разнообразных проблем современного кризисного общественного сознания оказалась отстраненной от искусства вообще и от театрального искусства в частности. Многие представители театральной элиты называют современную молодежь «потерянным» для театра поколением.

В связи со всем выше сказанным встает острая проблема приобщения к театральному искусству молодежной категории зрителей, другими словами возникает необходимость привлечения молодежной аудитории к театральному искусству. Исходя из того, что престиж театрального искусства и престижность посещения конкретного театра не создаются и не поддерживаются сами по себе, возникает необходимость вовлечения самой молодежи в организационно-мотивационную деятельность, направленную на создание, продвижение и популяризацию театрального искусства. Первым этапом подобной деятельности может служить разработка стратегического плана по организации инициативной группы молодежи для разработки концепции и претворению в жизнь идеи по созданию

молодежной общественной организации направленной на поддержание и продвижение культурных инициатив молодежи города.

Первым этапом на пути достижения главной цели проекта — создание в конкретном городе молодежного общественного объединения, способного реализовывать широкомасштабные культурные мероприятия, направленные на определенную возрастную категорию, является, например, этап создания на базе одного из городских структур (школы, вуза, предприятия и т. д.) молодежного самодеятельного театра. Вовлеченность все большего количества молодежи в организацию, подготовку и продвижение театральных постановок, может привести в конечном итоге к формированию устойчивой группы, способной к совместной деятельности в области организации разнообразных культурных мероприятий.

Основной особенностью создания и продвижения любительских театров, должно стать не противостояние существующим в городе театральным образованиям и даже не «захват» пустующего сегмента театрального рынка, а именно деятельность, направленная на организацию коллектива единомышленников, состоящую из молодежи, способной к самостоятельной общественной социально-культурной деятельности. В перспективе, даже в случае отсутствия государственной регистрации, подобное молодежное объединение, сможет заниматься инициативными проектами массовых культурных мероприятий направленных на молодежную аудиторию, что в свою очередь предотвратит массовый отток молодежи из города. Таким образом, деятельность по созданию и продвижению молодежного самодеятельного театра приведет к возникновению культурной «прослойки» во всей структуре свободного времяпрепровождения, что в свою очередь окажет позитивное влияние не только на конкретных представителей молодежи, но и на совокупное общественное сознание.

Список литературы:

1. Чумиков А. Н. Записки PRофессионала. — СПб.: Питер, 2008. — 288 с.

3.2. КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

РОЛЬ КИНО В ВОСПИТАНИИ ПАТРИОТИЗМА У СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

Кузовлева Милена Мирадовна

*аспирант 3го года обучения по специальности 17.03.30 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» Института повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, г. Москва
E-mail: mklisenok@gmail.com*

Знаменитая фраза В. И. Ленина «Вы должны твёрдо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино» была произнесена им в беседе с Луначарским в феврале 1922 года и опубликована в журнале «Советское Кино» за 1933 год. Как известно, Ленин имел в виду, что кино, как самое доступное широким слоям населения зрелище, может быть эффективно использовано в целях пропаганды. Именно это — пропаганду советских идеалов и принципов — мы наблюдали в эпоху советского кино. И именно этого — возможности влиять на отношение к своей стране — так не хватает современному российскому кино.

Потребность в патриотической теме в обществе есть всегда. В советское время все фильмы финансировались из бюджета, а все сценарии утверждались специальным комитетом. После перестройки долгое время идея госзаказа считалась устаревшей, однако в последние годы государство предпринимает усилия по восстановлению этой традиции. Разумеется, в этом также есть ряд сложностей. Одной из главных продюсер Сергей Сельянов считает проблему правильного выбора тематики. Так, он говорит, что предметом искусства не может быть, например, «важная государственная задача развития системы газопроводов». А вот истории, связанные с армией, флотом, спецслужбами, милицией, где есть «реальная героика, динамичное действие, интрига», вполне могут быть интересны как государству, так и кинематографистам.

Как правило, фильмы, которые можно охарактеризовать как «патриотические» у широкой публики ассоциируются с жанром военной драмы, с фильмами о войне. И вот тут современному российскому кинематографу есть чем гордиться. Вспомним, например, такие

картины как «Спецназ», «Офицеры», «Кандагар», «Обратный отсчет», «9 рота». Отдельным блоком стоят фильмы о Великой Отечественной Войне, к которым можно отнести «Мы из будущего», «В августе 44», «Диверсант». Да, возможно, с исторической точки зрения в них много недочетов и «ляпов», за которые их так не любят критики, но ведь они и не претендуют на документалистику. Это художественные фильмы, посвященные войне и нацеленные на то, чтобы привлечь интерес массового зрителя к той эпохе, показать, как и чем жили обычные люди того времени, которые по воле судьбы оказались вовлечены в войну и просто следовали зову сердца. И они смогли достичь своей цели, несмотря на все недовольства историков.

Собирая материалы для написания данной статьи, я, в частности, искала отзывы на выше обозначенные фильмы. И среди множества рецензий, в большинстве своем положительных, я наткнулась на следующую, относящуюся к фильму «Диверсант»: «Этот сериал, один из тех немногих, каждую серию которого я пересматривал не один раз. Когда он вышел на ТВ, я с недоверием отнесся к нему и даже не стал обращать внимание, потом мне как-то попался диск и по совету знакомых я решил посмотреть его. Я смотрел его «взахлеб» серию за серией, был так поражен тем, как красиво сняли, как воссоздали атмосферу Великой Отечественной войны, как лихо наши разведчики вербовали «языков», совершали рейды по вражеским тылам. В фильме очень много динамических сцен, а также напряженных моментов. Очень понравился персонаж майора Калтыгина, сыгранный Владиславом Галкиным. Советую всем! Особенно понравится парням моего возраста». Разумеется, сразу возник вопрос о возрасте этого рецензента. Оказалось, что на момент написания ему было 18 лет, а в своей анкете он указал, что кумиры его детства — Терминатор и Джим Керри. И заметьте, в своей статье он говорит не об исторической достоверности, а о том, что зацепило его, молодого человека, и о том, что может понравиться таким же, как он. И это, на мой взгляд, самое главное. Умение привлечь зрителя, заставить его сопереживать героям, проникнуться духом и идеей фильма — вот к чему должны стремиться производители фильмов.

В контексте всего выше изложенного довольно странно, на мой взгляд, звучит вопрос корреспондента «Российской Газеты» к спикеру Государственной Думы и лидеру партии «Единая Россия» Борису Грызлову: «Как вы относитесь к дрейфу отечественного кино от героев фильмов «А зори здесь тихие», «Белое солнце пустыни», «Мертвый сезон», «Семнадцать мгновений весны» к героям картин «Бригада», «Бумер» или «Ночной дозор»?». Непонятно, по какому критерию выбирались «оппоненты». Почему именно эти картины были противо-

поставлены друг другу? Кто сказал, что это справедливое сравнение? Почему бы не выбрать равноценных «соперников»? Давайте поставим на одну ступень героев фильмов «А зори здесь тихие» и «Штрафбат», «17 мгновений весны» и «Ликвидация». Мне кажется, это будет честнее.

Вообще, понятие «патриотизм» очень многогранно. Традиционно под ним подразумевается чувство гордости за свою страну, нацию, культуру, литературу, искусство, армию, спортсменов, врачей, талантливых ученых и педагогов, выдающихся соотечественников. Однако не стоит забывать, что это еще и уважение к российскому кино. Ведь ни для кого не секрет, что у современного зрителя существует стойкое убеждение, что настоящее кино можно снять только в Голливуде, а российский фильм не может быть сделан так же хорошо.

Впрочем, укороению в сознании масс этого постулата предшествовал долгий путь. Послевоенные годы охарактеризованы фильмами, которые направляли людей в то или иное «нужное» русло. «В 6 часов вечера после войны» И. Пырьева (1944), «Весна» Г. Александра (1947), «Иван Бровкин на целине» И. Лукинского (1958), «Коммунист» Ю. Райзмана (1958), «Неподдающиеся» (1959) и «Девчата» (1961) Ю. Чулюкина — нет особого смысла пересказывать сюжеты этих кинолент, составляющих Золотой фонд отечественного кинематографа. Но все они были инструментом отображения тех идей, которые проводила в жизнь Партия.

Следующий этап развития отечественного кинематографа связан с эпохой перестройки, ознаменовавшейся кризисом индустрии и попытками найти выход из сложившейся ситуации в условиях нового государства. Художественное кино, в связи со сменой источников финансирования и упразднением системы госзаказов, пришло в упадок. Одновременно с этим документальное кино выходит на новый уровень: чего стоит один только снятый Юрисом Подниксом «Легко ли быть молодым». А опустевшую нишу художественных фильмов начинает интенсивно заполнять продукция американской киноиндустрии.

Результатом этой «интервенции» явилось яростное противопоставление фильмов американского и российского производства и постоянное сравнение их друг с другом с явным перевесом в сторону первых. Причем подобные настроения нашли отклик не только на уровне массового зрителя, но и в профессиональных кругах.

Так Мозговой Ю. В. в своей статье говорит: «Армию и милицию на российском телевидении высмеивают все, кому не лень. Пальма первенства, безусловно, принадлежит телечтиву «Осторожно, модерн-2», в тройке призеров, по-моему, находятся — «Городок» и даже любимый всеми КВН. Американским военнoслужажим и полицейским такое к себе

отношение не приснится в самом кошмарном сне». Но после прочтения подобных суждений, возникает ряд вопросов. Во-первых, почему в качестве образца взяты юмористические передачи? Их основная цель — показать общество через призму юмора и сатиры, и далеко не только милиция и армия попадают к ним «на зуб». Во-вторых, откуда такие категоричные заявления: «Американским служащим и полицейским такое к себе отношение не приснится в самом кошмарном сне»? А как же, например, трилогия «Голый пистолет» или целый блок фильмов «Полицейская академия»? В обоих случаях сотрудники американской полиции и спецслужб, безусловно, справляются со своими обязанностями, но, скорее, не потому что они какие-то необыкновенные, а вопреки своим совершенно нелепым образам.

Не менее сомнительным кажется и следующее утверждение из той же статьи: «Все главные герои американских фильмов статные и красивые, отважные и добрые, честные и принципиальные. <...> Но почему же тогда в наших фильмах главные герои-представители вооруженных сил и милиции подаются зачастую с точностью до наоборот? Рост — полтора метра в прыжке, на талии — живот, под глазами — мешки, в теле — ни мускула. Многие курят, а пьют все как один, в среднем раза три за серию, зачастую прямо на рабочем месте». Видимо, автор забывает, что русские и американцы — разные нации и каждая со своим менталитетом. И если граждане США верят идеальному красавцу, то нам гораздо ближе герой, не сошедший с обложки гламурного журнала, а один из тех обычных людей, окружающих нас в реальной жизни. Это один момент, о котором важно помнить всегда. Но главный вопрос: насколько написанное в приведенной выше цитате соответствует действительности? Давайте вспомним, например, героя Дольфа Лундгрена в фильме «Чистильщик». Да, внешние данные у него впечатляющие, однако первые минут 20 от действия фильма он беспробудно пьет, т.к. недавно (по отношению ко времени действия) у него погиб сын, подорвавшись на mine. А как быть с героями Мэла Гибсона и Денни Гловера из фильма «Смертельное оружие» и его продолжений? Да, они отличные полицейские, но при этом они и курили, и выпить могли, и не всегда законными способами добывали ту или иную необходимую для расследования информацию. И, пожалуй, совсем уж невероятный пример — «Форест Гамп». Что же тогда можно сказать про фильм, в котором высшее руководство вооруженных сил США награждает умственно отсталого человека?

В то же самое время, давайте вспомним такие сериалы как «Каменская» или «Тайны следствия». Главные герои в них —

девушки, которые не только занимаются весьма опасной работой следователей, но и ведут здоровый образ жизни, преданы своему делу и успешно справляются со своими обязанностями.

Очевидно одно — сравнивая американские и российские фильмы, нельзя однозначно утверждать: «ТАМ все хорошо, а у нас все плохо». И уж тем более подобных выводов нельзя делать, основываясь на примерах картинных идеалов из кинопродукции США и самых отрицательных героев отечественных фильмов. Любое сравнение должно быть равноценным, в противном случае оно теряет всякий смысл.

Несмотря на все проблемы, вставшие перед представителями российской киноиндустрии с приходом новой власти и изменениями, происходившими в обществе в конце 80-х-90-е годы 20 века, все же вечно в упадке художественное кино находиться не могло. Именно в этот период появляются, например, фильмы «Авария — дочь мента» и «Асса» — принципиально новые и непривычные типичному советскому зрителю, воспитанному на фильмах с четко прослеживаемой идеологией.

Кроме того, этот же период озаглавлен и выходом таких нашумевших картин, как «Утомленные солнцем» и «Восток-Запад». Это уже другое кино — не бунтарское и не советское, но качественное, серьезное, «цепляющее», заставляющее думать и размышлять. Кино для тех, кому не все равно. Кино про людей и для людей. Возвращаясь к теме противопоставления российских и американских фильмов, нельзя не вспомнить картину «Сибирский цирюльник», которая вышла в 1998 году. Работа Н. Михалкова была пропитана драматизмом и одновременно с этим каким-то еле-уловимым духом патриотизма, несмотря ни на какие повороты сюжетной линии. А 20 февраля этого же года в России состоялась премьера фильма «Титаник», не менее драматичной истории, основанной на реальных событиях. Весь мир с замиранием следи за судьбой главных героев и сопереживал им. Разумеется, и нашему зрителю это было не чуждо. Тем не менее, большой вопрос, какая из двух историй «зацепила» больше именно российского зрителя: все же то, что показано в «Сибирском цирюльнике» нам ближе и по духу, и по драматизму.

Таким образом, мы видим, что даже в сложные для российского кинематографа переходные годы от советской к российской реальности на наших экранах появлялись замечательные фильмы, способные затронуть в душах людей какие-то высшие чувства.

Однако подобными серьезными картинами несколько проблематично заинтересовать нынешнее молодое поколение и повернуть его в сторону российского кино, хотя бы даже по тому, что у них еще слишком мало жизненного опыта для того, чтобы до конца прочувст-

воват и понять такие фильмы. Поэтому возникает потребность в качественных российских фильмах, но более «легкого» жанра и содержания. И они появляются! Вспомним хотя бы «Бой с тенью», «Тариф «Новогодний» или «Стритрейсеры», «На игре» — качественные, интересные, динамичные фильмы с неизбежным сюжетом и привлекательные для молодежи. Именно такие картины способны заставить современное молодое поколение поверить в российский кинематограф и вновь начать смотреть отечественную кинопродукцию.

К картинам, способным произвести подобный эффект я бы отнесла еще и сериал «Бригада». После его выхода на телевизионные экраны страны поток негативной критики не затихал, а ее отголоски слышны до сих пор. Суть же ее сводится к тому, что едва ли не основная мысль, заложенная в сюжете данного сериала — пропаганда образа «хорошего бандита» и призыв вести стиль жизни, свойственный главным героям. Об этом говорит в своем интервью «Российской Газете» Б. Грызлов: «Образ “хорошего бандита” или “доброе гангстера” распространен в мировом кино, но я не думаю, что в этом образе много позитива». Об этом же пишет в своей статье и Мозговой Ю. В.: «... неужели в нашей жизни нет других героев, кроме “воров в законе”, бандитов из “Бригады” или отмороженных парней из “Бумера”? Неужели они теперь вершители судеб народа, страны?» Разумеется, доля правды во всех этих утверждениях есть, только стоит ли быть столь категоричными. Ведь главный посыл фильма заключается не в том, что личности, подобные Саше Белому, Александру Лаврикову или Косте Коту — герои нового времени, которым следует подражать и во всем брать с них пример. Главные идеи, например, «Бригады» — это, как совершенно справедливо заметил С. Сельянов, идеи «о достоинстве, о невозможности предательства, о том, что один за всех и все за одного». Так или иначе, но мы можем порадоваться за создателей этого сериала: им удалось снять настоящее кино. Ведь будь картина сделана менее талантливо, она бы очень быстро забылась и не стала бы предметом столь жарких споров и дискуссий.

Осенью 2007 года на российские экраны вышел фильм «Код Апокалипсиса», в титрах которого впервые промелькнул логотип Фонда поддержки патриотического кино, созданного при участии Администрации Президента, Государственной думы, Совета федерации, Правительства, ФСБ и Роскультуры. «Код Апокалипсиса» — первый масштабный кинопроект, которым Фонд поддержки патриотического кино занимался с момента написания сценария и до осуществления информационной и рекламной кампании. Это фильм, снятый в жанре шпионского экшена, в котором девушка, агент именно российских, а не

американских спецслужб, спасает мир от катастрофы. И это очень важный момент. Пожалуй, это первый продукт российской киноиндустрии нового времени, в котором идею патриотизма попытались донести не через тему войны, а более современными приемами.

Это действительно прорыв, попытка выйти на качественно новый уровень, заинтересовать ту часть аудитории, которая не слишком охотно идет на фильмы о войне, и которой голливудское кино ближе, не смотря ни на что. Однако и здесь не все так гладко, как кажется. Вот что говорит об идее создания «Кода Апокалипсиса» генеральный директор Фонда поддержки патриотического кино С. Баженов: «Возникла идея сделать насыщенный географический экшн, который был бы интересен молодежи, но при этом в нем была бы позитивная патриотическая идея. Проанализировали, как это делают американцы, и постарались сделать также. Не потому, что мы не можем придумать своего, просто наша публика уже привыкла к голливудским фильмам, они ей понятны». В общем-то, идея неплохая, проблема только в том, что создатели фильма решили, что проголивудское кино сможет пробудить в наших соотечественниках какие-то глубинные чувства.

Попытка подражания образцам американского патриотизма — верный путь к гибели российского кинематографа. Дело в том, что если американцы правильно понимают основные послы типичного патриотического голливудского кино, то для россиян подобные фильмы — не более чем яркое увлекательное динамичное зрелище. И любая аналогия, созданная по голливудским стандартам и штампам, будет восприниматься точно так же. Последнее, что найдет российский зритель в подобном фильме — это заложенную в нем идею патриотизма. Именно это и случилось с «Кодом Апокалипсиса». Проведенный опрос показал, что большинство тех, кто вспомнил фильм и не перепутал его с картиной «Код Да Винчи», кроме того, что в нем снималась Анастасия Заворотнюк, больше ничего сказать о нем не могут. Оно настолько органично влилось в череду голливудских фильмов, что забылось точно так же, как и все прочие его «собратя».

Поэтому очень важно понимать, что в российском зрителе чувство патриотизма нужно воспитывать российскими же фильмами, снятыми по примеру лучших образцов отечественного кинематографа. Но прежде нужно вернуть культуру смотрения именно «наших» фильмов, а для этого необходимы интересные, качественные и понятные широким слоям населения картины, которые помогут вернуть веру в силу отечественного кино.

Список литературы:

1. Валерий Кичин. Сергей Сельянов: Кино государственного значения. // Российская газета — Федеральный выпуск № 3520. — 2004. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rg.ru/2004/07/07/selyanov.html>
2. Валерий Кузнецов. Борис Грызлов: Квотами можно защитить рынок мяса и масла, а не кино. // Российская Газета — Федеральный выпуск № 3557. — 2004. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rg.ru/2004/08/24/kino.html>
3. Майя Стравинская. Полнометражный патриотизм. // Журнал «Коммерсантъ Деньги», № 46 (653). — 2007. [Электронный ресурс]. URL: <http://kommersant.ru/doc/828405>
4. Мозговой Ю. В. Телевидение — воспитание верности присяге, духа, веры, патриотизма. — [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kroutov.ru/content/rgs/rgs11.shtml>
5. Рецензия к фильму «Диверсант». // Сайт <http://www.kinopoisk.ru>. — [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinopoisk.ru/level/1/film/89607/>

3.3. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ТРАНСКРИПЦИЯ В АККОРДЕОННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Скачко Лидия Викторовна

*аспирант Белорусской государственной академии музыки,
г. Минск, Республика Беларусь
E-mail: skachko_lidiya@mail.ru*

Становление аккордеона как сольного инструмента происходило во второй половине XX столетия и в определённой степени продолжается сегодня. Параллельно с усовершенствованием конструкции инструмента и ростом уровня аккордеонного исполнительского искусства, на протяжении всего исторического периода формирования аккордеона, претерпевал изменения и репертуар. Изначально аккордеон развивался, прежде всего, как инструмент массовой культуры, рассчитанный на исполнение лёгких в воспроизведении и доступных в самых различных условиях народного быта мелодиях. Несовершенство конструктивных и тембро-акустических качеств аккордеона начала XX века делало исполнение классической музыки на таком инструменте противоречащим нормам академического искусства. Реконструкция аккордеона в готово-выборный многотембровый концертный инструмент, включение его в систему профессионального музыкального образования обусловили создание сочинений, предназначенных специально для этого инструмента. В «золотой фонд» оригинальной аккордеонной литературы вошли произведения композиторов Г. Бреме (Чехия), В. Трояна (Германия), Б. Пшибыльского (Польша), А. Репникова (Россия), В. Зубицкого (Украина) и других.

В настоящее время значительную часть академического репертуара аккордеонистов занимает пласт адаптированной баянной музыки и лучших образцов классического наследия. Данный факт следует аргументировать отсутствием достаточного количества оригинальных произведений для аккордеона, а также стремлением исполнителей приобщиться к вершинным достижениям музыкального академического искусства. Наиболее органичными для воссоздания на аккордеоне являются органные произведения разных эпох (И. С. Бах, С. Франк, О. Мессиа́н, Ф. Пуленк, Э. Арро и др.), что обусловлено органологической и исполнительской однородностью инструментов. Важное

место занимает клавирная музыка — клавишинные и фортепианные сочинения. Весьма ограниченным в современной исполнительской практике аккордеонистов является круг переработок камерно-инструментальных и оркестровых произведений.

При этом в процессе развития аккордеонного исполнительства изменялись приоритеты в выборе материала для переосмысления в рамках инструментальной специфики аккордеона. Так, на заре аккордеонной эры целью первых переложений была популяризация известных сочинений. По свидетельству Ф. Р. Липса, «многие шедевры классической музыки приходилось даже не переключивать, а скорее приспособлять к ограниченным возможностям инструмента старой конструкции» [5, с. 4]. Появление в середине 1970-х годов аккордеона со встроенной в левый полукорпус выборной клавиатурой позволило аккордеонистам более точно передавать нотный текст оригинала, достигая максимально близкого подлиннику эквивалента. Со временем из репертуара фактически полностью исчезли фортепианные произведения, активно используемые для переложений в 1950—60-е годы. Закономерность данного явления обосновывается стремлением свести к минимуму искажения интонационных качеств исходного сочинения, поскольку на аккордеоне невозможно адекватно воспроизвести звучание фортепианной педали.

В области изучения различных музыкальных явлений, связанных с изменением тембро-интонационных условий исполнения произведения, выработано множество определений и терминов, среди которых особое место занимает понятие «транскрипция». Его научное исследование проводится, главным образом, в контексте фортепианного и скрипичного искусства. Так, в работах Л. И. Ройзмана [7], В. И. Руденко [8], О. Ю. Ушаковой [11], С. Е. Фейнберга [12] внимание сосредоточено на историческом обзоре эволюции «переработанных» произведений.

К настоящему времени наиболее значительной работой в области *специального* исследования транскрипций следует считать докторскую диссертацию Б. Б. Бородина, посвящённую исследованию «метода трансформации» как одного из основных инструментов анализа и систематизации фортепианных транскрипций [1]. Термин транскрипция в указанной работе фигурирует в качестве «родового понятия, объединяющего все производные от оригинала, сохраняющие в общих чертах его формальную структуру и связанные со сменой его инструментального статуса» [1, с. 315].

Основным инструментом анализа и систематизации транскрипций, по мнению автора, следует считать «метод трансформации». При этом исследователем выделяются два основных вида трансформации:

техническая трансформация, влекущая за собой полную передачу оригинала в иной системе, и *интерпретирующая* трансформация, предполагающая вторжение транскриптора в содержательный слой оригинала в результате интерпретации [1, с. 4]. Автор не исследует транскрипцию как жанр, однако предпринимает попытку разграничить термины «переложение» и «обработка», проецируя на них принцип действия технической или интерпретирующей трансформации первоисточника. Так, переложение связывается с «некоторыми графическими изменениями нотного текста подлинника, отражающими его техническое приспособление для иного источника звука» [1, с. 224]. Обработка понимается как «транскрипция, созданная с учётом инструментального фактора и связанная с интерпретационными изменениями подлинника» [1, с. 230]. Таким образом, исходя из соотношения двух видов трансформации — технической и интерпретационной, Б. Б. Бородин намечает классификацию транскрипций, отражающую морфологию явления.

В свою очередь, молодая исследовательница Н. П. Иванчей в своей кандидатской диссертации [3] вносит новый акцент в исследование истории феномена транскрипций, концентрируя своё внимание на изучении причин чрезвычайно широкого распространения транскрипций в музыкальной культуре России XIX века. Для нас наиболее важным является обнаружение автором обусловленности разновидностей переложений (транскрипций) спецификой инструмента, для которого они предназначены. Исследовательница подчёркивает, что «у исполнителей на клавишных и струнных народных инструментах термин «обработка» употребляется в связи переработкой народных песен и мелодий, «переложение» — с вторичным использованием произведений классиков, «транскрипция» — в значении большой творческой работы по адаптации текста. Пианистическая традиция применения термина «транскрипция» утвердила за ним весь корпус вторичных произведений виртуозного плана» [3, с. 24—25]. Естественным будет предположить, что трактовка дефиниции транскрипции в каждом виде инструментальной культуры может иметь свои особенности.

Адаптация музыкального текста первоисточника в области аккордеонного искусства пока не получила теоретического осмысления, ни с точки зрения исполнительской практики, ни с позиции музыковедческого анализа. Цель данной статьи — в определении сущности и содержания понятия «транскрипция» применительно к аккордеонному искусству, выявлении перспективных направлений в изучении этого феномена в области аккордеонного исполнительства, актуальных как для музыкальной науки, так и для музыкальной практики.

Аkkордеон долгое время «сосуществует» рядом с баяном, представляя одно семейство гармоник, и, соответственно, обнаруживает ряд тождественных характеристик с ним. Подобное родство предполагает возможность использования в транскрипторской практике аккордеонистов методических рекомендаций по переложению музыки для баяна. Рассмотрим представления о транскрипции, сложившиеся в научно-методической литературе исследователей-баянистов.

Б. М. Страннолюбский в своём «Пособии по переложению музыкальных произведений для баяна» определяет транскрипцию как один из сложных видов «творческого переложения, при котором музыкальное произведение становится как бы новым по качеству» [9, с. 4].

В пособии А. А. Суркова и В. П. Плетнёва [10] внимание авторов сосредотачивается на вопросах переложения фортепианных и органных сочинений. В зависимости от степени переработки материала, предлагается принять за основу два вида переложений: переложения несложных музыкальных произведений и переложения произведений, имеющих относительно сложную музыкальную фактуру [9, с. 16]. К сожалению, в данном пособии дифференциация видов переложений этим и ограничивается, а понятие «транскрипция» не используется вовсе.

Украинский учёный Н. А. Давыдов создал пособие «Методика переложений инструментальных произведений для баяна» [2], в котором сформулировал условную классификацию переложений, выделяя баянные редакции, переложения, транскрипции и транскрипции-обработки. Рассмотрев основные принципы, связанные с историей и практикой переложения музыкальных произведений для баяна, Н. А. Давыдов даёт определение понятию «транскрипция» как вида переложений, «в которых преобразования в большей или меньшей мере касаются композиторского письма» [2, с. 15]. Вместе с тем музыкант указывает на размытость границ между различными типами переложений, «ибо, с одной стороны, высшая ступень переработки материала обязательно включает комплекс приёмов более простого вида переложения, а с другой — отдельные приёмы глубокой переработки оригинала могут встретиться и в переложениях, относящихся к более простому виду. Кроме того, принципы выбора, сохранения замысла, соответствия изложения специфике баяна и удобства исполнения действуют на всех уровнях переработки материала» [2, с. 14].

Всесторонний анализ баянных переложений был осуществлён профессором Российской академии музыки им. Гнесиных Ф. Р. Липсом [5]. Автор предпринимает обзор обширного круга литературы, и, выстраивая логическую цепь рассуждений, обосновывает собственное понимание транскрипции. По его мнению, это «концертное произведение, в

основе которого лежит пьеса, в оригинале написанная для другого инструмента» [5, с. 10]. При этом автором подчёркивается, что транскрипция имеет абсолютно самостоятельное художественное значение, наличие которого выделяет её среди других видов переработки материала — баянной редакции, переложения, фантазии, парафраза, обработки, вариаций.

Нетрудно провести параллель между классификациями видов переложений, предложенными Н. А. Давыдовым и Ф. Р. Липсом, которые близки в трактовке ряда понятий. Опираясь на исторические этапы эволюции жанра, баянисты выводят 4 основных вида переложений, идентичных в содержательном плане. Так, Н. А. Давыдов условно разделяет переложения на редакцию — переложение — транскрипцию — концертную транскрипцию-обработку [15, с. 15]. Ф. Р. Липс, в свою очередь, выстраивает следующую иерархию: редакция — переложение — фантазия, парафраз, обработка, вариации — транскрипция [30, с. 10]. При сравнении хода размышлений Н. А. Давыдова и Ф. Р. Липса, становится понятным принцип предложенной ими дифференциации: от буквального сохранения авторского текста (незначительное изменение штрихов, проставление регистровки, аппликатуры) до создания абсолютно самостоятельного, художественно значимого произведения (преобразование фактуры, расширение структуры и др.), т. е. от простого вида переложения к сложному. При этом, как уже отмечалось выше Н. А. Давыдовым, каждый более сложный вид включает комплекс приёмов более простого, и наоборот. Вероятно, это является одной из причин, не позволяющих дать чёткие критерии жанровой дефиниции предложенных понятий.

Сопоставив мнения, высказанные в рассматриваемых трудах, отметим пестроту и отчасти противоречивость позиций их авторов. Музыканты рассматривают различные аспекты переложения, исследуя данное явление либо с позиции жанра, либо с точки зрения вида деятельности. Сам же термин «транскрипция» используется исключительно в понимании *жанровой* разновидности произведения музыкального искусства — как концертное произведение виртуозного плана.

Однако, на наш взгляд, дефиниция транскрипции по жанровому критерию противоречит сущности данного явления в *исполнительской* практике и в большей мере отражает специфику *композиторского* искусства. По определению Е. В. Назайкинского, жанр — это «многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создаётся то или иное художественное целое» [6, с. 94—95]. Однако, согласно результатам исследований Б. Б. Бородина, в области транскрипций такой единой

«матрицы» не существует. Транскрипция чаще всего копирует жанровые особенности первоисточника, а, значит, её происхождение определяется не определённой матрицей, по которой создаётся художественное целое, а определёнными действиями, с помощью которых возникает новое, отличное от исходного, произведение.

К тому же, значительная часть «золотого фонда» транскрипций принадлежит перу именно исполнителей. И здесь особенно наглядно проявляется специфика исполнительства как вида музыкального творчества, так как в данном случае исполнительская интерпретация находит воплощение в нотной записи.

Сомнение вызывает и указанный авторами-баянистами факт наличия в транскрипции «абсолютно самостоятельного художественного значения» [2, с. 10; 5, с. 10] — *как и кто* определит степень самостоятельности? К тому же существует множество «переписанных» для баяна произведений, которые авторы обозначили как транскрипции. Например, профессор Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки Ю. Е. Гуревич, исполняя Сонаты Д. Скарлатти, одновременно указывает себя и как *транскриптора* данных произведений, в то время как Ф. Р. Липс в подобной ситуации ограничивается термином «переложение».

Завершающая часть определения транскрипции по Ф. Р. Липсу также является весьма спорной. По мнению музыканта, в основе транскрипции должна лежать «пьеса, в оригинале написанная для другого инструмента» [5, с. 10]. *Всегда* ли при создании транскрипции происходит смена инструмента? Как быть, например, с транскрипциями А. Музикини—Р. Гальяно «Песня для Джо» (баян — баян) или А. Пьяццолла—В. Семёнов «Oblivion» (бандонеон — баян)?

Можно констатировать, что в области баянного искусства, а следовательно, и аккордеонного, отсутствует стабильный понятийный аппарат в отношении данного явления. На наш взгляд, имеет смысл взять за основу дефиниции транскрипции рациональные свойства, позволяющие создать *систему* определений данного явления. *Степень* преобразования оригинала в транскрипцию может быть различной, но, как справедливо замечено Давыдовым, она *всегда* присутствует. Тем не менее, математически точно её определить невозможно, в связи с чем и существуют неточные, а порой синонимичные, определения терминов в данной области исследования.

Кроме того, подчёркивая специфику транскрипции в аккордеонном исполнительстве, стоит указать, что даже музыка, в оригинале написанная для родственного инструмента — баяна, для адекватного звучания на аккордеоне требует *значительного* преобразования

нотного текста (главным образом, в области фактуры). Подкрепим данное высказывание примером, в котором автор предусмотрел вариант исполнения для аккордеона, что указал в примечаниях к музыкальному тексту.

Пример 1 В. Зубицкий. Болгарская тетрадь. I ч.

В приведённом фрагменте композитор создал не только удобный вариант исполнения на аккордеоне, но и значительно преобразил гармонию. При одинаковой «исходной точке» пассажа шестнадцатыми в правой руке, последующие созвучия изменены, очевидно, с целью выстраивания плавной линии, ведущей к заключительному тоническому интервалу, который у аккордеона располагается тесситурно выше. Существенными представляются изменения в движении верхнего и нижнего «скрытых» голосов пассажа: в баянном варианте они оба выстраиваются по звукам уменьшённого септаккорда, дублируя ленту в нижнем пласте фактуры, в аккордеонном — по звукам хроматической гаммы (нижний голос) и по неполному звукоряду «тон-полутон» (верхний голос). При этом сохраняются фонические свойства созвучий («вертикализация» трихорда из малой терции и большой секунды), а также общая «краска» уменьшённого лада, возникающая благодаря мелодическим контурам гармонии. Такие изменения свидетельствуют о невозможности прямого «дублирования» баянного изложения в аккордеонном, о необходимости не просто «упрощений», а продуманных изменений звуковысотной организации сочинения для сохранения общего художественного замысла.

Отталкиваясь от идей Б. Б. Бородина и учитывая специфику аккордеонного исполнительства, мы предлагаем считать *транскрипцию* основополагающей формой любого «переинтонирования» музыкального материала оригинала. Не вписывая транскрипцию в какие-либо жанровые системы, создадим дефиницию внутри самого аккордеонного транскрипторского явления:

- перенос нотного текста оригинала без значительных изменений, предполагающий лишь коррективу штрихов, варианты исполнения отдельных голосов (распределение музыкального материала между двумя клавиатурами, определение регистрового плана, уместные аппликатура и меховедение) — *переложение, редакция*;

- изменение материала первоисточника, допускающее существенные модификации: свободное распоряжение структурно-тематическим материалом, изменение гармонии, преобразование фактуры — *обработка*.

Фантазия, парафраз, вариации — стоят несколько особняком, с одной стороны, примыкая к транскрипторской сфере, с другой — выходя за её пределы, образуя довольно устойчивые виды музыкальных жанров.

Именно такая дефиниция охватывает все явления транскрипторской сферы современного аккордеонного исполнительства: от простейших редакций до композиторски сложных новообразований, использующих заимствованный материал.

К сожалению, процесс изучения аккордеонных транскрипций усложняется нередко отсутствием нотной записи последних. Многие аккордеонисты указывают свои авторские ремарки прямо поверх оригинала, чаще всего в виде условных обозначений, понятных лишь им самим. Вероятно, такое положение вещей связано с недавним, относительно других инструментов, выходом аккордеона на академическую сцену.

Таким образом, применительно к аккордеонному исполнительству понятие «транскрипция» является обобщающим и включает *различные* виды переработки ранее созданных произведений. Анализ существующей аккордеонной музыкальной литературы свидетельствует о происходящей в контексте исторического развития переоценке возможности исполнения на данном инструменте транскрипций. Противоречие между недостаточной теоретической исследованностью феномена транскрипции для аккордеона и значимостью его в современной исполнительской практике аккордеониста предопределяет ход дальнейшего исследования данного явления в двух плоскостях: специфика его функционирования в системе аккордеонного искусства и выявление эффективных средств и методов выполнения путём анализа концертных транскрипций, активно создаваемых современными исполнителями.

Список литературы:

1. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... д-ра искусств.: 17.00.02 / Б. Б. Бородин. — Москва, 2006. — 434 с.
2. Давыдов Н. А. Методика переложений инструментальных произведений для баяна / Н. А. Давыдов. — М.: Музыка, 1982. — 173 с., нот.
3. Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Н. П. Иванчей; РГК им. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2009. — 24 с.
4. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах / М. И. Имханицкий. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. — 352 с.
5. Липс Ф. Р. Об искусстве баянной транскрипции / Ф. Р. Липс; ред. В. Брызгалин. — Москва-Курган: Мир нот, 1999. — 96 с.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
7. Ройзман Л. И. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров / Л. И. Ройзман // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи; сост. и общ. ред. М. Соколова. — М.: Музыка, 1973 — Вып. 3. — С. 155—177.
8. Руденко В. И. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации / В. И. Руденко // Музыкальное исполнительство. — М.: Музыка, 1979. — Вып. 10. — С. 22-56.
9. Страннолюбский Б. М. Пособие по переложению музыкальных произведений для баяна / Б. М. Страннолюбский. — М.: Музгиз, 1960. — 88 с.
10. Сурков А. А. Переложение музыкальных произведений для готово-выборного баяна / А. А. Сурков, В. П. Плетнёв. — М.: Музыка, 1977. — 152 с.
11. Ушакова О. Ю. От оригинала к транскрипции: аспекты стиливого диалога / О. Ю. Ушакова [Электронный ресурс]. — 2009. — Режим доступа: <http://musstudent.ru/.../ushakova-ot-originala-k-transkripcii-aspekty.html> — Дата доступа: 28.01.2011.
12. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. — 2-е изд., доп. — М.: Музыка, 1969. — 600 с.

3.4. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

РОЛЬ АРХИТЕКТУРНЫХ АНСАМБЛЕЙ ПЛОЩАДЕЙ В ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОМ РАЗВИТИИ ГОРОДОВ СИБИРИ С XVII ПО ПОСЛЕДНЮЮ ТРЕТЬ XVIII ВВ.

Бондаренко Татьяна Викторовна

канд. искусствоведения, доцент ИнАрхДиз АлтГТУ, г. Барнаул

E-mail: Bondarenko.tv@mail.ru

В конце XVI — начале XVII в. начинается освоение сибирских земель, ведётся закладка зимовий и острожков, затем острогов и крепостей, которые постепенно обрастают посадками и превращаются в города. В XVII в. резко возрастает необходимость развивать горнорудное и металлургическое производства, что способствует закладке заводских поселений. Рассматриваемые города: Томск (1604), Красноярск (1628), Иркутск (1661), Бийск (1709), Омск (1716), Барнаул (1730), Змеиногорск (1736) и городские поселения: Кольвань (1726), Павловск (1764), по их основным функциям подразделялись на промышленные и оборонительные. Данная классификация относительна, так как функции поселений различных типов перекрещивались. Так, приписные крестьяне принимали участие в заводских работах, заводские поселки имели оборонительные укрепления, соответственно заводские площади имели сходство с крепостными площадями.

Планирование и строительство первых сибирских городов практически никем не регулировалось. Первые архитектурные ансамбли площадей городов-крепостей, городов-острогов и городов-заводов Сибири формировали случайности или невыявленные закономерности, связанные с народными традициями. Особенности градостроительного освоения Восточной Сибири отличались от особенностей градостроительного освоения Западной Сибири. Русские первопроходцы на территории Западной Сибири основывали поселения в местах предварительно ими изученных, что способствовало возведению крепостей (капитальных рубленых построек). Продвижение же по территории Восточной Сибири велось наугад, поэтому первопроходцы стремились строить зимовья и острожки (деревяно-земляные крепостные сооружения небольших размеров), а уже затем начинали сооружать мощные укрепления долговременного характера.

На выбор места для основания города-острога и города-крепости влияло его первоначальное назначение. Возводили остроги при слиянии нескольких рек, что способствовало связи с огромными территориями Сибири. Города-остроги и города-крепости Сибири являлись важными опорно-оборонительными и транспортно-перевалочными пунктами. И города-остроги, и города-крепости с момента своего зарождения постоянно развивались и выполняли целый ряд функций. Первоначально и город-острог, и город-крепость — это военная крепость, затем - торговый центр и, наконец, город как центр развития торговли, определённых промыслов, ремёсел, центр сельскохозяйственной округи. Первоначально обширная крепостная площадь городов-острогов и городов-крепостей выполняла одновременно три функции городского центра: административно-общественную, торгово-хозяйственную и соборно-приходскую. С увеличением размеров городской территории (вторая половина — конец XVIII века) происходит функциональное разделение площадей — формируется три типа площади: торговая, административная и соборная.

В процессе становления и формирования архитектурных ансамблей площадей городов Сибири, не зависимо от их градообразующего фактора, культовым сооружениям отводилась ведущая роль в решении градостроительных задач. Как правило, и крепостные, и предзаводские площади формировались около культового сооружения (Томск, Красноярск, Иркутск Омск, Бийск, Змеиногорск, Кольвань, Павловск), или в непосредственной близости от него (Барнаул). Культовые сооружения возводились следом за крепостными стенами или одновременно с ними, выполняя несколько назначений: храма, казнохранилища, оборонительно-сторожевой башни. Храм являлся последним оплотом при осаде крепости. Крепостная площадь являлась общественным центром крепости и занимала центральное место на её территории. Торговые (базарные, хозяйственные) площади формировались при въезде в главные ворота крепости. С исчезновением укреплений между крепостной (острожной) и общегородской (посадской) застройкой, культовые сооружения, первоначально возводившиеся внутри острогов, переносятся в непосредственную близость от укреплений, формируя соборные (приходские, церковные) площади.

Красноярск (1628), Иркутск (1661) — города-остроги Восточной Сибири, возникновение которых связано с выполнением военно-стратегической и ясачной функций. Томск (1604), Бийск (1709), Омск (1716) были основаны, как компактные укрепленные поселения (крепости) с доминирующей военно-стратегической функцией на территории Западной Сибири. Вследствие продвижения вглубь Сибири

дружины под предводительством Ермака определяется место для закладки Качинского (Красноярского) острога на р. Енисее. За два столетия своей истории Красноярск прошел путь от острога-крепости к самому крупному на юге бассейна Енисея товарораспределительному центру. Архитектурно-планировочным центром Красноярского острога являлась крепостная площадь, доминантой которой была церковь во имя Преображения Господня.

6 июля 1661 г. на р. Ангаре начинается возведение постоянного русского острожка для ясачных нужд. В первой трети XVIII века в городе-остроге Иркутске насчитывалось около семи площадей. Две обширные крепостные площади на территории острога: первая - в Малом остроге, доминантой которой являлась Спасская соборная церковь, вторая — в Большом остроге — доминанта Богоявленский собор. На городской территории сформировалось четыре приходские (соборные) площади, доминантами которых были: Прокопьевская, Владимирская, Тихвинская и Троицкая церкви.

Главный градообразующий фактор Томска в XVII веке — оборонительный (возник в качестве укрепленного форпоста Русского государства в 1604 г). До середины XVIII века Томск сохранял функцию военной крепости. К последней трети XVIII века в городе Томске сформировалось четыре площади: площадь без названия в центре крепости, композиционной доминантой которой была церковь во имя Святой Живоначальной Троицы; Базарная (другие её названия в разные периоды времени — Богоявленская, Базарно-Гостинная, Гостинная, Ленина); Соляная; Конная.

Весною 1716 года была основана Омская крепость на левом берегу Оми. Основателем первой Омской крепости в 1716 году был Иван Дмитриевич Бухольц. Градообразующий фактор Омска в начале XVIII века — оборонительный (возник как военная крепость для защиты русских владений на юге Западной Сибири). К последней трети XVIII века в городе Омске сформировалось две площади: площадь без названия в центре первой крепости, крепостная площадь - в центре второй крепости. В центре первой крепости Омска располагалась открытая площадь без названия (позже — Ильинская, Республики, Ленина), доминантой которой была деревянная церковь во имя Святого Преподобного Сергия Радонежского Чудотворца, недалеко от неё — кирха. На территории второй крепости Омска формируется так же обширная крепостная площадь (плац), в центре которой с 1769 по 1773 год возводится первое каменное здание Омска — церковь во имя Воскресения Христова.

18 июня 1709 г. был заложен первый Бикатунский острог. Градообразующий фактор Бийска в начале XVIII века — оборонительный (был пограничным городом, стоящим на страже южносибирских рубежей Российского государства). Первый острог, возведённый на берегу реки Бии, был необходим для «оберегания ясачных волостей» и для хозяйственной деятельности на новых землях. К 50-м гг. в центре Бийской крепости сформировалась крепостная площадь с деревянной Петропавловской церковью, являющейся доминантой площади.

Барнаул (1730), Змеиногорск (1736) и городские поселения: Колывань (1726), Павловск (1764) являются примерами поселений, главный градообразующий фактор которых связан с развитием горнорудного и металлургического производств — горно-заводской, приведший к формированию заводских площадей. Заводские площади Барнаульского медеплавильного и сереброплавильного завода, Колывановоскресенского медеплавильного завода, Змеиногорского рудника и Павловского завода в структуру которых, входили производственные здания, формировались как общественно-административные центры и являлись важным элементом хозяйственно-экономической жизни городов-заводов. Заводские площади влияли на зарождение планировочной структуры городов-заводов, они концентрировали наиболее значительные общественные, казенные и церковные здания. Культовые сооружения в городах-заводах возводились позже, чем промышленные, административные и жилые сооружения заводских поселений, иногда располагались в непосредственной близости от предзаводской площади, формируя соборную площадь.

В течение полутора столетий завод являлся главным градообразующим фактором в становлении и развитии Барнаула. Строительство велось людьми уральского заводчика А. Н. Демидова. Завод располагался на берегах Барнаулки, вблизи ее впадения в Обь. К последней трети XVIII века в г. Барнауле сформировалось пять площадей: площадь бывшего Сереброплавильного завода (Лесопильная пл.) (планировка заводской площади сохранилась без изменений до настоящего времени), Сенная (М-Олонская) площадь (ныне не существует), Торговая (Базарная) площадь (в настоящее время на ней располагаются торговые ряды и павильоны Центрального рынка), Соборная площадь (ныне — площадь Свободы), Конюшенная площадь (не существует).

История зарождения Колывани начинается с деятельности А. Н. Демидова на Алтае. Завод начал действовать в 1729 г. Он был назван Колыванским, потом по имени построенной при заводе церкви Воскресения Христова переименован в Колывано-Воскресенский.

Особое место отводилось обширной свободной площади с церковным зданием во имя Вознесения Христова (1736).

Своим рождением город Змеиногорск обязан основанием Змеиногорского рудника в 1736 году на р. Корболиха и ее притоке реке Змеевке. В 1736 году строится первая Змеиногорская крепость, которая вошла в состав укреплений Кольвано-Кузнецкой оборонительной линии, сложившейся к 1757 г. В конце XVIII — первой половине XIX в. закладывается историческое ядро Змеиногорска, в структуру которого входила обширная площадь, выполняющая функции и заводской, и крепостной площади.

В 1763—1764 гг. основывается новый комплекс Павловского сереброплавильного завода на месте слияния речек Касмолы и Фунтовки. Доминантой площади общественного центра Змеиногорска служила церковь — Преображения Господня, Кольвани — церковь во имя Вознесения Христова, Павловска — церковь во имя введения Пресвятой Богородицы. Постепенно в горнозаводских поселениях помимо заводских площадей, формируются торговые площади, контрастирующие с узкими улочками. Торговые площади с гостинными дворами, лавками и торговыми рядами занимают несколько обособленное место и располагаются ближе к жилой застройке и пристаням.

Список литературы:

1. Баландин С. Н. Культурное каменное зодчество Сибири в XVIII веке. Новосибирск, 1994.
2. Бондаренко И. А. Древнерусское градостроительство: традиции и идеалы: [Учебное пособие для вузов по спец. «Арх-ра»], М., 2002, 107 с., с. 2
3. Вилков О. Н. Ремесло и торговля Западной Сибири в XVII веке. М., 1967.
4. Кудрявцев Ф., Вендрих Г. Иркутск. Иркутск. 1971.
5. Кочедамов В. И. Первые русские города Сибири. М., 1978.
6. Спутник по городу Красноярску. Изд. В. И. Щипанова, Репринтное воспроизведение издания 1911 года, Красноярск, 1991.
7. Степанская Т. М. Архитектура Алтая в XVIII — начала XX века, Барнаул, 1995.
8. Туманик А. Г. Архитектура православных кафедральных храмов Сибири второй половины XIX века Новосибирск, 2003.
9. ЦХАФ АК ф. 50, оп. 13
10. ЦХАФ АК ф. 50, оп. 21
11. ЦХАФАК, ф. 50, оп. 18
12. ЦГВИА, ф. 349, д. 3408.
13. ЦГВИА, ф. 468, оп. 19, д. 4

БИБЛЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ В ПЕЙЗАЖАХ НИКОЛЯ ПУССЕНА

Беляева Наталия Андреевна

*искусствовед, аспирант кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ,
г. Санкт-Петербург
E-mail: nb87@yandex.ru*

Религиозные традиции продолжают оказывать большое влияние на французское Просвещение XVIII века и остаются огромной идеологической силой. Католицизм, как основное направление, принимает все более светское обличье. Янсенизм — религиозное направление, к которому примыкал ряд некоторых наиболее образованных представителей современного Пуссену (1594-1665) французского общества. По существу, это учение стремилось уничтожить пропасть между средневековым мышлением и формирующимся светским мировоззрением. Вынося на рассмотрение догму божества, янсенисты пытались доказать бытие Бога с помощью методов Просвещения. Именно янсенизм был призван оправдать и обосновать вновь возникшую социальную систему, создать ей теоретическую базу. Рационализм наложил свою печать на все виды мышления во Франции XVII века и нашел свое образное выражение в художественном стиле классицизме.

Среди блестящей плеяды европейских живописцев XVII столетия Пуссен наиболее органически воспринял наследие гуманизма и рационалистический характер времени.

Речь пойдет о завершающих творческий путь мастера полотнах, написанных между 1660 и 1664 годами «Четыре времени года» по заказу герцога Ришелье, законченному в год смерти мастера.

Пейзажный жанр являет в живописи обширную область со своей особой чрезвычайно разветвленной проблематикой. Вклад Пуссена в образный мир пейзажа значим. Пуссеновская картина была одним из порождений классического принципа живописи — образной системы, которая в своем первоначальном виде сложилась у братьев Карраччи, и продолжена в первую очередь у Клода Лоррена и последующих мастеров.

Природа у Пуссена идеализирована, подчинена таким же строгим нормам и канонам, как и образ человека в фигурных композициях. Пуссен опирается на непосредственные наблюдения итальянской природы, но перерабатывает их и вносит в свои пейзажи принцип рационалистической организованности и строгого расчета. Композиции

делятся на четкие планы: как правило, они ограничены с краев кулисами, в центре остается свободное пространство. Нередко Пуссен вводит в свои пейзажи архитектуру, органически связанную и уравновешенную с ландшафтом. Не играя самостоятельной роли эти элементы строений, усиливают эмоциональное звучание действия картины. Соотношение фигурных и ландшафтных элементов качественно отделяют его произведения от работ других мастеров. Композиции Николя Пуссена — самые крупные и монументальные в классическом пейзаже XVII века, содержательность и масштабность пуссеновских замыслов требуют для своего воплощения полотен соответствующих размеров.

В итоговом цикле «Времен года» предложена к осмыслению многозначная и содержательная программа. Интересно рассмотреть некоторые стороны общей концепции цикла, связанные с его религиозной спецификой и типологическими особенностями входящих в него полотен.

Хочется обратить внимание на взаимосвязи пейзажных элементов и библейских сюжетов в данном цикле произведений, на передачу всего замысла через пейзажную форму. Во «Временах года» обстоятельства человеческого существования со всеми их возможными осложнениями и конфликтами растворяются в общем ходе человеческого бытия.

Тематическая форма «Времен года» — традиционная и древняя. Еще в средние века и эпоху Возрождения подобная тематика часто использовалась как благоприятная возможность утверждения в искусстве жизненных реалий.

Внесенные в нее элементы исторического движения, изображение судьбы человечества выделяет концепцию Пуссена. Композиции, входящие в состав «Времен года» заметно отличаются друг от друга по характеру своих сюжетных мотивов, находящихся как бы на разных уровнях иерархии религиозных образов, по повествовательной структуре и по живописной манере передачи.

Картина «Весна» («Земной рай») (Лувр, Париж) выделяется своим вымышленным ландшафтом. Земля в пышном, радостном цветении. Деревья, поросшие густой листвой все в плодах. Почва поросла буйно растущими травами и кустарниками. В центре композиции — фигуры Адама и Евы. Улыбающаяся фигура Евы указывает Адаму на запретный плод. Справа на облаке фигура Бога.

Напротив — «Лето» («Руфь и Вооз») (Лувр, Париж) оказывается событием, представленным с гораздо большим приближением к живой реальности. Центральный эпизод «Лета» символизирует наиболее горячую пору человеческой жизни. Время сильных чувств и большого труда — время жатвы. Поэтическая глава Библии «Книга Руфи»

служит сюжетным выбором художника. Ясная и простая композиция строится на противопоставлении темного силуэта дерева и широкой, свободной плоскости золотого поля. Композиционное построение разворачивается справа налево, от фигур переднего плана к темному дереву слева, захватывая фигуры жнецов, направляется к силуэтам зданий и холмов, достигая светлого края неба. Фигуры целиком подчинены размерно-торжественному ритму, спокойны и величественны движения Руфи, в благодарности склонившейся перед Воозом. На холсте изображены и другие события летней страды — молотьба, приготовление трапезы для работающих и музыкант, играющий на волынке.

Совсем по-другому продумана композиция «Осень» («Возвращение из Ханаана») (Лувр, Париж). Это полотно интересно соединением двух различных по характеру образных слагаемых — сурового настроения словно обожженного солнцем ландшафта и поставленного в центр сюжета — двоих посланцев, несущих виноградную ветвь, как свидетельство плодородия Ханаанской земли.

Картина «Зима» («Всемирный потоп») (Лувр, Париж) отличается от других картин цикла тем, что ее идея и драматическая коллизия с необычной выразительностью воплощены в природном образе. Возможно, вдохновленный картиной Якопо Тинторетто, который в 1562—1563 годах написал «Страшный суд» в виде Всемирного потопа для церкви Мадонна дель Орто в Венеции, Пуссен пишет сцены борьбы за выживание в своем произведении. Фигуры гибнущих и пытающихся спастись людей, бессильных жертв всемирной катастрофы не составляют самостоятельной от природного образа фабульной ситуации.

Серия Пуссена имеет четко обозначенное начало и столь же определенный конец. Движение в ней подобно вектору, направленному по прямой, оно необратимо, как и движение времени. В основе идейной композиции цикла — нарушение Адамом и Евой установленного запрета и предопределенная этим поступком кара. Это путь от безоблачного счастья «Земного рая», через повествовательный мотив лирического настроения в «Руфи и Воозе», через «Возвращение из Ханаана» к завершающему образу всеобщей гибели, олицетворению конца жизни — «Всемирному потопу».

В соотношении полотен, входящих в состав цикла, «Потоп» оказывается его главной, доминирующей частью, которая своей содержательной значимостью превосходит остальные композиции. Едва различимый в глубине картины силуэт ковчега выглядит скорее как неизбежный атрибут, а не как символ спасения и надежды. Если представить образ «Всемирного потопа» вне серии, а в качестве отдельного произведения, то его художественные качества не

уменьшатся, однако в единстве со всеми частями цикла, в виде финала, композиция обретает свой истинный художественный масштаб.

Попытка синтеза, новая трактовка сюжетов, и масштабность цикла помогают понять значимость произведений в истории мирового искусства. Французские художники и до него были традиционно знакомы с живописью Италии эпохи Возрождения. Но они вдохновлялись произведениями мастеров итальянского маньеризма, барокко.

Пуссен был первым французским живописцем, который воспринял традицию классического стиля. Ясность, постоянство и упорядоченность изобразительных приемов Пуссена, идейная и моральная направленность его искусства позже сделали его творчество эталоном для Академии живописи и скульптуры Франции, которая занялась выработкой эстетических норм, формальных канонов и общеобязательных правил художественного творчества.

Художник ставит и решает в своих произведениях проблему жизни и смерти, природы и человечества. Трудно переоценить значение Пуссена в истории французского искусства. Он оказал огромное воздействие на дальнейшее развитие мировой живописи.

Список литературы:

1. Замятина А. Н. Выставка произведений Н.Пуссена. СПб.,1961. № 7, 10 с.
2. Brejon de Lavergnee A. L'univers de Poussin. Paris. 1977. 34 с.
3. Friedlaender W. Nicolas Poussin. Paris- New-York. 1965. 15 с.
4. Gombrich E. H. The subject of Poussin's Orion. «The Burlington Magazine». 1944. February. 52 с.

МОНАСТЫРЬ СТУДЕНИЦА И ОСТРОВ МЛЕТ: ДВЕ ЦЕРКВИ БОГОРОДИЦЫ ЭВЕРГЕТИДЫ

Воронова Ариадна Александровна

*зам. зав. кафедрой Истории и теории христианского искусства,
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет,
г. Москва*

E-mail: variadna2@yandex.ru

Вся средневековая история Сербии, воевавшей с Византией за независимость своего государства в XII в., является наиболее яркой иллюстрацией создания не только самостоятельной державы, но и своего особого художественного стиля в условиях переплетения и взаимопроникновения меняющихся и сосуществующих различных культурных традиций. Сербское средневековое государство возникло на развалинах античного римского города Арсы, возрожденного под именем Раса [1, с. 27] и давшего впоследствии название целой области (Рашка), которая стала ядром средневековой Сербии и епископским центром. Подъем Сербского средневекового государства начался с прихода к власти династии Неманичей, основоположником которой был великий жупан Стефан Неманя, впоследствии прославленный Сербской Церковью Симеон Мироточивый. В той сложной политической ситуации Стефан Неманя вынужден был неоднократно менять направления своих действий (от Запада к Востоку и наоборот). В 1165—1168 гг. он встречался с византийским императором Мануилом Комнином в Нише, что привело к признанию за Неманей верховной власти над Рашкой и сближению с Византией [5, с. 15]. В 1170—1171 гг. Неманя в борьбе за церковную автокефалию пытался освободиться от византийской зависимости и в большей степени сблизиться с приморскими районами своей державы [5, с. 55, 66]. В 1183—1196 гг. вместе с венгерским королем Белой III он отвоевал у Византии обширные земли к востоку вплоть до Софии, а также присоединил большие территории на юге в Македонии и на юго-западе до Адриатики. Таким образом, он объединил Сербию (Рашку) с Дуклей (Зетой), что значительно повысило его статус на Балканах и восточно-адриатическом пространстве. Особое значение имело усиление культурных и экономических связей с Италией. Несмотря на постоянные войны с Византией, именно в эпоху Немани сложилась православная ориентация Сербии. Однако это не помешало Немани включиться в Третий Крестовый поход (1188) и признать себя вассалом Фридриха Барбароссы (1189). Во внутренней структуре Сербии

континентальное православное пространство преобладало над католическим приморьем [3, с. 419—421].

В тогдашнем международном политическом порядке корону можно было получить только из Рима, а автокефалию национальной Церкви — только из Византии (в то время, после захвата Константинополя крестоносцами — из Никеи). Чтобы обеспечить реальную равноправность положения сербского великого жупана с византийским императором и венгерским королем, в 1198/99 г. Неманя потребовал королевскую корону от папы Иннокентия. Однако корону он не смог тогда получить; за нее (и между собой) продолжили бороться сыновья Немани Стефан и Вукан. В результате в 1217 г. коронован был Стефан, названный Первовенчанным, победивший в этом конфликте с помощью Болгарии. Примечательно, что несмотря на поражение Вукана, опиравшегося на Венгрию и Римскую Церковь, Венгрия после этого включила Сербию в венгерский королевский титул, куда она входила до 1918 г. [1, с. 152]. Таким образом, так называемая западная политическая ориентация Сербии была обусловлена только целью легитимизации власти и была связана с самодержавной идеей, понимаемой в византийском ключе и осуществляемой внутри византийского мира [3, с. 423—426].

Развитию и укреплению Сербского государства в конце XII—начале XIII вв. способствовала и благоприятная внешнеполитическая обстановка, прежде всего, ослабление Византии после захвата Константинополя крестоносцами в 1204 году. Установление полной независимости государства было неразрывно связано с большим духовным подъемом и расцветом церковной жизни в стране, результатом чего явилось создание в 1219 году младшим сыном Стефана Немани, архиепископом Саввой (Св. Саввой Сербским), Сербской автокефальной Церкви. Вскоре св. Савва основал восемь новых епископий (в дополнение к трем существующим), в том числе и в Приморье, и граница между православием и католицизмом отодвинулась на запад, к ярко выраженным католическим епископским центрам в городах (до этого папская курия постоянно претендовала на церковную юрисдикцию и над внутренними районами Балкан) [1, с. 553; 4, с. 241].

После передачи власти своему старшему сыну Стефану Первовенчанному Неманя и его жена Анна приняли монашество, после чего Неманя уехал на Афон, где и скончался. В 1208 г. св. Савва привез с Афона мироточивые мощи своего отца для захоронения на родине, в основанном им монастыре Студеница (илл. 1).

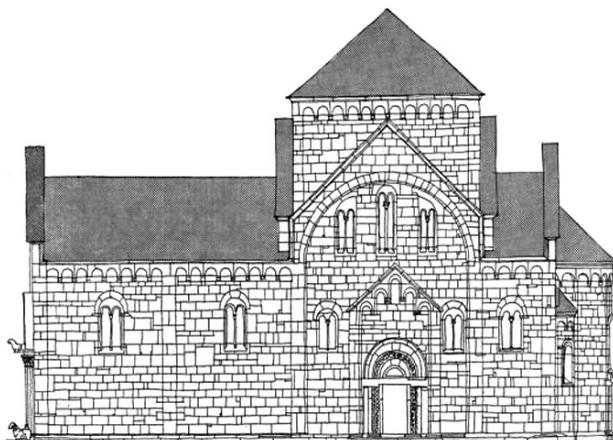


Иллюстрация 1. Церковь Богородицы Эвергетиды монастыря Студеница, Сербия. Конец XII века. Южный фасад. Фото автора.

Религиозность сознания средневековых властителей, которые обычно были ктиторами храмов, и идея связи земного и небесного царства в сербской правящей династии привела к сложению благочестивой традиции принятия монашества в конце жизни и захоронения властителей в основанных ими храмах или монастырях, которые получили название «задужбина», где постоянно возносились молитвы о упокоении души основателя. В качестве монастырского типика в Студенице за основу был взят хиландарский, по образу типика монастыря Богородицы Эвергетиды в Константинополе. Надпись на куполе, сообщающая, что Неманя «гесть греческого царя кир Алексия» III Ангела, для 1207/8 г. является анахронизмом (в это время Стефан Первовенчанный, оставив византийскую принцессу, уже женился на внучке венецианского дожа Энрико Дандоло), но несет символический смысл. Парадоксальный факт: вопреки падению Византии для Сербии характерно создание властительской идеологии по византийскому образцу [3, с. 423 — 432].

Монастырь Студеница с церковью Богородицы знаменует собой развитый период рашской архитектуры в Сербии, когда сами церкви — задужбины Неманичей — становятся образцами для последующих храмов. Этот памятник Стефан Неманя построил в 1183—1196 гг. по случаю важных для своей державы побед: в это время вместе с венгерским королем Белой III он отвоевал у Византии крупный город Ниш и все города вплоть до Софии, а также присоединил большие

территории на юге до Стоби (в Македонии) и на юго-западе до Котора. Круглый периметр стен и их треугольные в плане укрепления по внешней стороне вызвали предположение о том, что монастырь возник на месте древней античной крепости, но если было так, то ко времени строительства монастыря это место полностью запустело. Главный храм посвящен Богородице Эвергетиде (Благодетельнице) и устроен как семейная усыпальница [5, с. 79—85]. К первоначальной однефной церкви (илл. 2) с боковыми притворами при наосе, трехчастным алтарем и нартексом в 1230-х гг. был пристроен обширный экзонартекс с боковыми капеллами и захоронением под аркосолием.



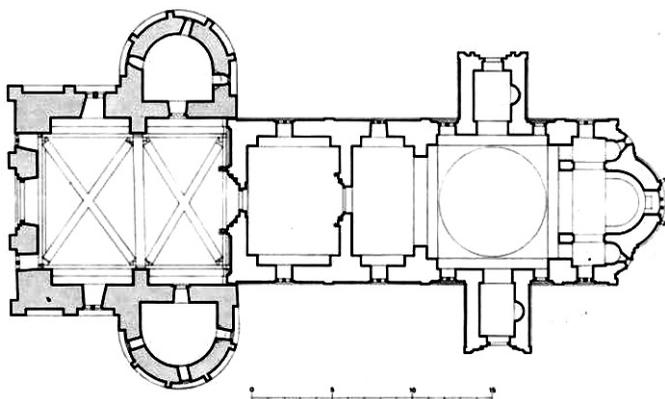
**Иллюстрация 2. Церковь Богородицы
Эвергетиды монастыря Студеница.**

Проект реконструкции по М. Чанак-Медић. Южный фасад.

Чанак-Медић М. Архитектура Немањиног доба I. Цркве у Топлици и долинама Ибра и Мораве // Споменици српске архитектуре средњег века. Корпус сакралних грађевина. — Београд: Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије и Археолошки институт, 1986. С. 90.

Все апсиды полукруглые изнутри и снаружи, причем средняя апсида, в которой сохранился синтрон, в три раза шире боковых. Полукруглые ниши в главной алтарной апсиде, а также в протезисе и дьяконнике аналогичны нишам в алтаре кафоликона монастыря Св. Луки в Фокиде [8, с. 24—60]. Три части алтаря разделены продольными арками и перекрыты полуциркульными сводами (илл. 3). Восточная стена образует трехарочный проем (трибелон) с очень большой и немного преломленной у вершины средней аркой, а боковые проемы

узкие и прямоугольные. Пилоны трибелона были включены в алтарную преграду, т.к. на них были размещены местные иконы, от которых сохранились фрагменты обрамления — проскинитарии (иконы в арочных киотах на колоннах). Однако в отличие от византийских проскинитариев с ровным завершением треугольные завершения студеницких киотов представляют собой поздний вариант проскинитариев, инспирированный романскими формами.



**Иллюстрация 3. Церковь Богородицы
Эвергетиды монастыря Студеница. План.**

Чанак-Медић М. Архитектура Немањиног доба I. Цркве у Топлици и долинама Ибра и Мораве // Споменници српске архитектуре средњег века. Корпус сакралних грађевина. — Београд: Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије и Археолошки институт, 1986. С. 118.

Наос разделен пилястрами на два травея. Западный травей с прислоненными боковыми арками перекрыт слегка преломленным сводом. Здесь размещено по бифоре в боковых стенах и по бифоре по сторонам от портала в западной стене, смежной с нартексом. В купольном квадратном травее окна размещены в нижней части, а в тимпанах — по три бифоры, по аналогии с другими византийскими храмами: средняя с полукруглым завершением, а боковые с завершением в четверть круга, т.е. своим верхним абрисом они повторяют линию прислоненной арки. Оболочка купола на парусах снаружи 12-гранная, а изнутри волнистая с 12 окнами. Купол сильно акцентирован с помощью широкого и высокого основания. У подножия этого основания имеются признаки того, что сам купол и его основание были задуманы по-другому (илл. 4).



Иллюстрация 4. Церковь Богородицы Эвергетиды монастыря Студеница. Интерьер. Фото автора.

Предполагается, что первоначально были запроектированы треугольные фронтоны по всем сторонам четверика и вся купольная часть была трактована в духе апулийской романики — как в церкви Св. Марии на о. Млет (Хорватия), которая будет рассмотрена ниже. Византийский купол с глухими арками на гранях и арочной колоннадой по стыку граней сохранился с ровным завершением и конусообразной кровлей, которая при реставрации была заменена характерной для византийской архитектуры волнистой кровлей [5, с. 85—92].

Нартекс решен так же, как и западный травей: с прислоненными боковыми арками и перекрыт слегка преломленным сводом, с бифорами в боковых стенах. На западной стене размещен монументальный резной портал с высоким рельефом в тимпане — Богоматерь с Младенцем на троне с поклоняющимися архангелами. Колонны портала имеют базы в виде скульптур львов, а капители в виде льва и грифона. Они представляют самую раннюю круглую скульптуру в средневековом сербском искусстве, причем первоначально композиция была полихромной. Другие капители колонок и пилястр имеют классичес-

кую тектонику и обработку с листьями аканта, сюжетами борьбы животных и фантастических существ [5, с. 86].

Экзонартекс достроен таким образом, что своими боковыми стенами он охватывает стены древней части церкви. Однонефное прямоугольное помещение разделено пилястрами на два травея, причем к восточному пристроены боковые глубокие конхи, каждая с полукруглой нишей в восточной стене. Экзонартекс перекрыт ломбардскими крестовыми сводами с мощными ребрами прямоугольного сечения и с поперечной аркой между травеями. Большой распор сводов экзонартекса сдерживает конструкция из тройных арок разной кривизны и формы (преломленных и полуциркульных), прислоненных к боковым стенам. Ребра опираются на мощные консоли в углах помещения и по бокам от центральных пилястр. В отличие от нартекса, целиком облицованного мрамором, здесь из мрамора выполнен только портал [5, с. 92 — 94].

Богато украшен скульптурой перспективный портал южного притвора, на котором в тимпане устроены солнечные часы. Консоли в подножиях глухих аркад выполнены в виде разных скульптурных деталей (головы людей и животных, растительные и орнаментальные мотивы). Северный портал достаточно прост: фризы глухих аркад на фронте восточного фасада и трех апсидах вкупе с трифорой придают ему выраженный романский облик. Сочетание разных по цвету и тону камней первоначально, т.к. этот прием присутствует в каменной пластике других западноевропейских памятников того времени. Полихромия была и на барабане купола — его красный цвет также первоначален. Оловянное окно (транзена) в северной стене четверика в виде 12 перфорированных кругов с изображениями голубя, орла, грифонов, оленей, льва и восьмилистных роз датируется концом XII века на основе стилистики этих образов. Их аналоги есть в немецком и мозельском прикладном искусстве того времени, а по способу исполнения близкие параллели находятся в апулийской архитектуре того же времени, особенно оконная роза собора в Битетто в Апулии.

В кладке плит пола амвонная роза не сохранилась, но очевидно существовала, т.к. она присутствует во всех рашских церквях. Иконостас Студеницы не сохранился, но скорее всего, он был выполнен по византийскому образцу. Редкостью является частично сохранившийся первоначальный баптистерий, который до постройки экзонартекса стоял отдельно перед западным фасадом и состоял из каменной купели и восьми колонн (сохранились их базы). Рельеф над порталом экзонартекса изображает всадника, возможно, Св. Георгия. В кладке использована плинфа античного происхождения (середины V—

середины VI вв.), с различными орнаментами, на одной из которых вырезано латинское слово MAVRIANVS [5, с. 99—110].

В целом ученые сходятся во мнении, что строительство храма начали мастера с Запада, построившие основной объем в романском стиле, а закончили строители из византийских областей, соорудившие характерный византийский купол. Кроме того, возможно, что западные и византийские строители в отдельных случаях работали вместе. Например, предполагается, что мастера из Приморья сначала построили на территории монастыря церковь Св. Николая (1230-1240-е гг.) — прямоугольную в плане, с романским декором на окнах [7, с. 191—200, 207—213]. Отмечается близость порталов Студеницы и церквей Св. Амвросия Медиоланского, Св. Михаила и Св. Петра на Чиел д'Оро в Павии и других апулийских памятников; многие параллели скульптурных украшений находятся в апулийских церквях, в Анконе и Модене. Апулийским признаком считаются и архивольты на колоннах порталов, а их расчлененность свойственна ломбардийским порталам. Из Апулии эти формы переносились в Далмацию и на Зетское Приморье, где стали главными стилистическими признаками романики. Возможно также, что мастера были приведены с крестоносцами Фридриха Барбароссы 1189 г. или бенедиктинцами из Южной Италии, пришедшими через Котор. Кроме того, высказывалось интересное предположение о близости порталов Студеницы и собора в Эстергомe, и в связи с этим о возможности работы мастеров из Венгрии. Известно, что из Далмации, которая была в составе Венгрии с 1111 г., в течение XII в. приглашали мастеров и венгерские правители [5, с. 112—115].

Однако в архитектуре Студеницы видны и многие византийские черты. Византийская пространственная структура Студеницы ясно артикулирована тем, что своды алтаря и западного трапезной наоса высоко подняты и этим создано настоящее купольное здание. Новое свойство внутреннего пространства Студеницы — большая освещенность четверика, ставшая впоследствии правилом для сербских церквей [8, с. 26.]. Все эти черты предполагают, что церковь Богородицы в Студенице возвели мастера из Дубровника, Приморья или других романских областей с византийскими влияниями, возможно, те же, что построили церковь Св. Марии на о. Млет (илл. 5). Этот памятник находится на маленьком островке в озере, расположенном в свою очередь на крупном острове Млет в Южной Далмации, географически близкой Византии. Уникальность биполярной стилистики этого региона обусловлена в первую очередь тем, что он был в составе Сербского государства вплоть до его падения в конце XIV века, однако при этом состоял в юрисдикции католической епископии Дубровника.



*Иллюстрация 5. Церковь Св. Марии на о. Млет, Хорватия.
Конец XII века. Южный фасад. Фото автора.*

Млет начал архитектурно осваиваться в позднеантичную эпоху (сохранилась римская вилла в Полаче), а уже в раннехристианское время здесь стали возникать первые церкви. Первые сведения о бенедиктинском монастыре Св. Марии на о. Млет известны с конца XII века [6, с. 147—149.].

Главным сооружением монастырского комплекса является церковь Св. Марии (Богородицы Эвергетиды), которая по схеме плана, пространственной структуре и архитектурной композиции очень близка сербским памятникам рашской стилистической группы, особенно церкви Богородицы Эвергетиды в монастыре Студеница. Это обстоятельство вызывает среди ученых дискуссии о датировке млетской церкви и первичности происхождения памятников.

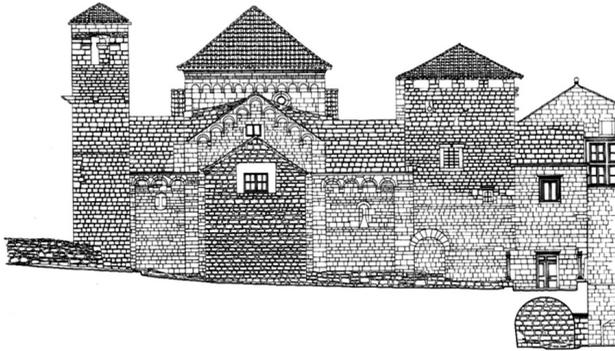


Иллюстрация 6. Церковь Св. Марии на о. Млет. Южный фасад.
 Чанак-Медић М. Архитектура Немањиног доба II. Цркве у Полимљу и на Приморју // Споменници српске архитектуре средњег века. Корпус сакралних грађевина. — Београд: Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије, 1989. С. 173.

Церковь Св. Марии на о. Млет представляет собой монументальную однефную базилику с обширным нартексом, трехапсидным пресбитерием и призматическим куполом (илл. 6). Алтарное пространство составляют три травея: апсида, полукруглая изнутри и снаружи, дьяконник и жертвенник, завершенные снаружи ровной стеной. От наоса алтарь отделен выраженной тройной аркой (трибелонем) и сильно повышенным уровнем пола, а возможно, и существовавшей низкой каменной алтарной преградой (илл. 7).

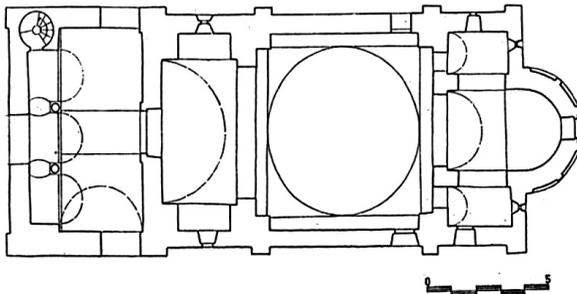


Иллюстрация 7. Церковь Св. Марии на о. Млет. План.
 Проект реконструкции по М. Чанак-Медић.

Чанак-Медић М. Архитектура Немањиног доба II. Цркве у Полимљу и на Приморју // Споменници српске архитектуре средњег века. Корпус сакралних грађевина. — Београд: Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије, 1989. С. 151.

В углах купольной конструкции расположены усиливающие угловые пилястры, прислоненные продольные (несущие) и поперечные (свободные) арки, так что купол с северной и южной сторон опирается на них и частично на боковые стены. Восточная стена купольной конструкции опирается на трибелон, а западная — на две поперечные арки разной высоты. Все арки имеют полуциркульные очертания, а распор купола передается на них посредством пандативов. Подобную конструкцию купола имеют и другие церкви рашской школы конца XII в., в том числе и церковь Богородицы в Студенице. Снаружи купол имеет призматичную форму с треугольными фронтонами и слепыми аркадами по всем четырем сторонам (илл. 8).



*Иллюстрация 8. Церковь Св. Марии на о. Млет. Интерьер.
Фото автора.*

Неразрешенным остался вопрос происхождения и датировки двухэтажного нартекса с открытым внутрь балконом на двух колоннах. Кроме того, на западном фасаде церкви предполагается наличие асимметрично стоявшей колокольни, смещенной к южной стене. Версия одновременного строительства церкви с нартексом и колокольней возводит генезис подобной композиции нартекса к центральноевропейским памятникам, т.к. на западном побережье Адриатики аналогичные решения отсутствуют [6. с. 150—155].

В интерьере сохранился первоначальный пол с розеткой к центру и с уникальной кладкой в западном травее в виде чертежа бифоры, отчасти подобной мощению пола в базилике Св. Николая в Бари

XI века. По вопросу сохранившихся в нартексе капителей существует два мнения: либо это античные споллии, либо все же апулийские XII–XIII вв., как и вся скульптура церкви (по способу соединения капителей со стволom колонн видно, что они первоначально не соответствовали друг другу) [6, с. 160—161].

По поводу первичности происхождения и взаимовлияния церкви Св. Марии на Млете и церкви Богородицы в Студенице некоторые ученые считают, что млетская церковь Св. Марии была посредником переноса пространственных форм из апулийской и приморской архитектуры в рашское сакральное строительство и особенно на Студеницу. Как мы указывали, в этом храме соединена строительная программа православной Церкви и византийская пространственная структура с романской внешней обработкой, подобной той, что присутствует на млетской церкви. Однако другие исследователи отмечали невозможность понимания схемы плана млетской церкви без посредства рашских церквей — в том числе и Студеницы. Выше мы упоминали, что купол храма в Студенице первоначально был задуман по-другому, с крестообразным основанием и треугольными фронтонами на четыре стороны, аналогично млетской церкви. Предполагается, что и западная часть храма в Студенице первоначально была задумана, как на Млете, из чего следует, что обе церкви проектировал один мастер. Возможно, форма внешней оболочки купола происходит от апулийской архитектуры (например, церковь Св. Маргариты в Бишелье 1197 г.) или по крайней мере инспирирована ею.

Реконструкция генезиса приведенных памятников предполагает, что сначала для церкви Богородицы в Студенице по образу предыдущих рашских храмов была утверждена схема плана, пространственная структура и внешняя архитектурная композиция, а купол и второстепенная пластика была основана на романских и апулийских решениях. Вероятно, на основе того же замысла вскоре было начато строительство млетского храма, т. е. в эпоху первых властителей сербского государства — донаторов монастыря на Млете — и именно поэтому млетская церковь была посвящена Богородице Эвергетиде, как и главный храм в Студенице. Известно, что сербские властители через своих посланников приводили мастеров из лучших европейских мастерских для работы в своих главных задужбинах. Такую роль могли играть и млетские бенедиктинцы, развивавшие тесные связи между этими монастырями [6. С. 163 — 166.]. До сих пор датированная приблизительно, от середины XII до начала XIII века, млетская церковь продолжает локальную традицию. Несмотря на то, что она стилистически пребывает в струе современной ей романики, по своему

плану и структуре храм приближается к памятникам рашской школы и даже иногда считается одним из ее родоначальников [2, с. 174—185].

На примере сопоставления данных памятников видно, как из простой схемы плана формируется гармоничное объемное пространство, причем его части различного назначения разграничиваются между собой, не нарушая его единства и архитектурной гомогенности. Одновременно выявляется пограничная стилистика изучаемых сооружений при их сходной пространственной схеме — свободном сочетании центрального и продольного решения — и наличии романского декора. Причины подобных тенденций в местной средневековой архитектуре следует искать в особом географическом положении данного региона, где христианизация славянских государств происходила одновременно с двух сторон и сопровождалась борьбой Византийской империи и Римской папской курии за зоны влияния. Это создавало значительную сложность политических и национальных взаимоотношений на этих территориях, что ярко отразилось в местной архитектуре, где зачастую появлялись объекты со сложными стилистическими смещениями.

Список литературы:

1. Калић Ј. Европа и Срби. Средњи век. — Београд: Историјски институт, 2006. — 711 с.
2. Кораћ В. Црква Св. Марије на Мљету // Кораћ В. Између Византије и Запада: одабране студије о архитектури. — Београд: Археолошки институт, 1987. — 264 с.
3. Максимовић Љ. Византијски свет и Срби. — Београд: Историјски институт, 2008. — 535 с.
4. Ћирковић С. Работници, војници, духовници. Друштва средњовековног Балкана. — Београд: Equilibrium, 1997. — 516 с.
5. Чанак-Медић М. Архитектура Немањиног доба I. Цркве у Топлици и долинама Ибра и Мораве // Споменици српске архитектуре средњег века. Корпус сакралних грађевина. — Београд: Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије и Археолошки институт, 1986. — 176 с.
6. Чанак-Медић М. Архитектура Немањиног доба II. Цркве у Полимљу и на Приморју // Споменици српске архитектуре средњег века. Корпус сакралних грађевина. — Београд: Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије, 1989. — 261 с.
7. Чанак-Медић М., Кандић О. Архитектура прве половине XIII века I. Цркве у Рашкој // Споменици српске архитектуре средњег века. Корпус сакралних грађевина. — Београд: Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије, 1995. — 225 с.
8. Ćirković S., Korać V., Babić G. Studenica monastery. — Belgrade: Jugoslovenska revija, 1986. — 200 p.

СПЕЦИФИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВИЗУАЛЬНОГО И ТЕКСТУАЛЬНОГО В СОВЕТСКОЙ ФОТОГРАФИИ 1920—1930-Х ГОДОВ

Дроздова-Пичурина Надежда Николаевна
аспирант, РГПУ им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
E-mail: hoffnung4@yandex.ru

Советская фотография довоенного периода — одна из наиболее интересных вех в истории отечественного и, более того, мирового фотоискусства. Политическое и идеологическое освоение фотографии началось практически сразу после Октябрьской революции, когда была заложена «публицистическая основа советской фотографии» [5, с. 163], вылившись осенью 1918 года в требование зарегистрировать негативы и копии снимков революционных событий, а затем летом 1919 года в декрет Совета Народных Комиссаров о национализации всего фотодела в стране.

Безусловно, фотография наряду с кинематографом и агитационным плакатом являлась важнейшим ресурсом визуальной пропаганды. Более того, повышенный интерес новой власти к фотографическому медиуму был ориентирован на попытку создания принципиально нового инструмента социального проектирования. Из воспоминаний фотожурналиста П. Оцуца известны слова В. И. Ленина о документальных снимках: «Очень хорошо история пишется объективом. Она ясней и понятней, эта история, в снимках. Ни один художник не в состоянии запечатлеть на полотне того, что видит фотоаппарат...» [6, с. 163]. Эта цитата приобрела статус практически легендарной и послужила на удивление богатым материалом для дальнейшего идеологического обоснования важности фотографии в советскую эпоху. На протяжении 1920—1930-х годов фотография рассматривалась властью как одно из искусств, а «искусство является чрезвычайно сильным оружием агитации. Государство, в своих органах просвещения, равно как партия, не могут пройти равнодушно мимо этого оружия и должны сделать все от них зависящее, чтобы использовать искусство в агитационно-пропагандистских целях. Отсюда следует не только чисто агитационно-художественная работа, широко говоря, всякого рода плакаты, но покровительство тем художникам или тем их группировкам, тенденции и искусства которых совпадают или параллельны тенденциям революции» [4, с. 9]. И в ряду прочих искусств фотография пользовалась наибольшей востребованностью.

В этот период прослеживается очевидная смена культурных парадигм и переход от привычной литературоцентричности культуры

к настоящей визуальной экспансии. В связи с этим интересен вопрос взаимодействия визуального и текстуального в советской фотографии 1920—1930-х годов. «Показывать не только кино, но и интересные для пропаганды фотографии с соответствующими надписями», — это единственное достоверное указание Ленина, из которой анонимный автор статьи 1929 года «Ленин и фотография» смог сформулировать важные установки, касающиеся взаимоотношения советской фотографии и сопровождающего ее текста: «Фотография без скупой, но точной, хорошо продуманной (документальной же) надписи — остается лишь развлекательным, никчемным рисунком», и «выразительность фотографии несколько не исключает, но, наоборот, для полной гармонии, для стопроцентного политического и психологического воздействия — требует четкой, ударной, фактической подписи» [3, с. 34]. В подобных декларативных формах проявлялась попытка добиться структурирующего воздействия на реальность посредством синтеза фотоизображения и текста к нему.

Основными способами репрезентации фотографии было их использование в качестве иллюстрации в периодических изданиях и как экспонатов на фотовыставках. Оба этих способа предполагали наличие сопроводительного текста: названия, имени автора, пояснения. Существование фотографии в выставочном пространстве также подразумевало использование разного рода экспликации.

Нельзя не согласиться с тем, что фотографическое изображение, с его возможностями и специфической особенностью целиком зависит от свойств техники и от реальных объектов съемки, проникнув на все уровни культуры и быта советского гражданина, оказывало сильное влияние на видение и восприятие действительности. Г. Органов во вступительной статье к «Антологии советской фотографии» отмечает, что главным новшеством, которое привнес в фотоискусство Октябрь было «обретение [фотографией] «нового видения», становление фотографии как самостоятельного искусства, освобождающегося от традиционной подражательности» [1, с. 4]. Но, как бы не была убедительна поставленная перед советской фотографией задача правдивого и адекватного реальности показа жизни, исключительно визуальными методами достичь цели не представлялось возможным. Согласимся с размышлениями известного исследователя фотографии В. Т. Стигнеева о том, что «неясность и неопределенность часто заложены в самой реальности, и снимок сам по себе не может подсказать нам истинное ее содержание» [7, с. 65], ведь исключительно зрительные образы могут быть трактованы по-разному, и для понимания авторского замысла, а иногда и просто предмета изображения, необходима дополнительная информация. Особенно актуально это в период

главенства ужесточенных идеологизированных трактовок. Текст является направляющей для зрительного восприятия фотоизображения, когда цель стоит не только в эстетическом потреблении визуальной информации, но и в политическом.

Позволим себе предложить систематизацию основных видов текстов к фотографии и характеристики их взаимодействия с фотоизображением.

Первая категория текстов к фотографии — *формально-назывные* тексты. К ним относятся названия фотографий, в лаконичной форме сообщающие, например, имя портретируемого или указывающие название изображаемого объекта. В отношении портретных снимков 1920—1930-х годов, таких, например, как портреты В. И. Ленина М. Наппельбаума (1918 г.), П. Новицкого (1919 г.), П. Жукова, а также портретов многих других государственных деятелей, в названии которых фигурирует только имя, важно учитывать особый характер самих работ. В данном случае само имя является достаточным для конструирования восприятия снимка, а точнее, изображенного на нем человека. Представление о Ленине, Сталине, Луначарском, Буденом и других личностях, не требующих уточненного представления в виду их известности каждому жителю страны, формировались скорее посредством «вербальных ярлыков» (термин А. А. Бодалева). Такой ярлык, данный в газетных и журнальных статьях, в уже сложившемся и укрепившемся в сознании большей части людей мнении о самой персоне, заставляли характеризовать эту персону положительно, видя умные глаза, доброту, мудрость, смелость и прочие качества в изображенных чертах лица. Как правило, официальные портреты, которые становились наиболее тиражированными и узнаваемыми, были постановочными, щедро ретушированными, по своей художественной сути романтизировали известный образ. Этому способствовал и навязываемые прочими медиальными средствами характеристики политических деятелей как «отца народов», «героя революции», «строителя коммунизма».

Другой тип фотографий, использующих формально-назывные тексты, — работы, призванные создать некий обобщающий образ. Эти фотографии изображали колхозников, комсомольцев, пионеров, рабочих и прочих людей, главной характеристикой которых в названии была их принадлежность к определенному роду деятельности. Создание подобных так называемых образов-типажей, на наш взгляд, являлось попыткой конструирования социальных эталонов и стереотипов. Например, фотографии Ивана Шагина «Молодая колхозница» (1931 г.), «Танкист» (1934 г.), «Физкультурники» (1933 г.), знаменитые работы Аркадия Шайхета — тоже «Физкультурники» (1928 г.), «Юные

техники» (1930 г.), «Толкатель ядра» (1932 г.), или «Хлебобоб» (1929 г.) и «Слесари «Азовстали»» (1937) Бориса Игнатовича. На фотографиях подобного рода люди изображены, как правило, с какими-либо атрибутами, характеризующими их принадлежность к определенной профессии или занятию: колхозница изображена с вилами в руках, танкист придерживает рукой люк танка, юные техники держат в руках инструменты, физкультурники одеты в спортивную одежду. Индивидуальные физиогномические черты изображаемых отходят на второстепенный план, главная задача — выделить черты якобы типические для героев нового времени, показать человека новой формации, здорового, деятельного, счастливого. Отсюда закономерное развитие необходимых стереотипов и как итог легкая визуальная атрибутируемость образов-типажей зрителем.

В данной категории сам по себе снимок может не нести в отличие, допустим, от агитационного плаката никакой оценочной характеристики, но название фотографии отсылает зрителя к сформированному заранее стереотипному представлению о характеристиках того или иного человека или типажа. Происходит обращение к визуальному опыту и информационной подкованности зрителя, тем самым контекстуально закладывается направление восприятия и оценки фоторабот. То же касается изображений каких-либо конкретных предметов (например, фотографии Б. Игнатовича из серии «Освобождаемся от иностранной зависимости», изображающие контролеры и прочие приборы на заводе «Динамо» как портрет вещи). Важным аспектом данной категории является также относительная очевидность изображаемого.

Вторая категория, выделяемая нами, — **объяснительные** тексты. Они раскрывают запечатленное на фотографии действие, событие. Собственно, такие тексты носят информативный характер. В основном объяснительные тексты необходимы для репортажной фотографии. Основная функция фоторепортажа — информационная, он выступает в роли сообщения. Но информация, заложенная в самом снимке, недостаточна. Большинство изображений, снабженных пояснительными надписями не очевидны сами по себе, вне контекста, таким образом, надписи помогают нам понять сюжет снимка. На известной фотографии Г. Гольдштейна «В. И. Ленин обращается с речью к войскам, отправляющимся на фронт. Москва, 5 мая 1920 г.» смысловой и визуальной доминантой является фигура Ленина с кепкой в руке, вождь запечатлен в момент произнесения речи. Благодаря объясняющей происходящее подписи приобретает исторический смысл изображения, его документальная ценность.

Та же ситуация наблюдается в фотографиях, где изображение исключительно зависимо от поясняющего его названия. Например,

«Метростроевцы — первые пассажиры метро» (1935 г.) И. Шагина. На этой фотографии изображена группа мужчин за стеклом некоего транспортного средства, которое визуальнo не поддается однозначному определению, это мог оказаться трамвай с пассажирами и т. п. Но благодаря знанию того, какой момент запечатлен, зритель понимает причину выражения радости на лицах мужчин и идею снимка. Еще один пример — фотография А. Шайхета «У фонтана» (1926 г.), запечатлевшая отдыхающих людей. Без пояснения того, что это «Крестьяне отдыхают в царском дворце Ливадия», создается впечатление некоторого безвременья, т. к. в поле изображения нет ничего специфически «советского» или «крестьянского».

Чрезвычайно важны пояснения к так называемым фотосериям, жанру «длительного фотонаблюдения». Фотосерия по сути своей является синтетической, литературно-изобразительной формой, рассчитанной на публикацию в журнале. Две наиболее знаменитых фотосерии были созданы в 1930-е годы: «Один день из жизни Филипповых» — снята фотожурналистами Союзфото А. Шайхетом, М. Альпертом и С. Тулесом под руководством Л. Межеричера — и «Гигант и строитель» работы М. Альперта. Первая повествует (именно повествует, т. к. в этом жанре реализуется литературно-повествовательная возможность фотографии) о жизни простой рабочей семьи. Помимо общего названия серии каждая фотография имеет свое собственное название, фиксирующее происходящее на снимке. Благодаря синтезу текста и изображения зритель-читатель может не только получить представление о сюжете отдельных фотографий, но и сконструировать целостную, законченную картину всего фотоповествования, задуманную авторами.

Третья категория — *декодирующие* тексты, которые расшифровывают основную идею автора и символическую нагрузку изображаемых объектов. Текстуальное здесь взаимодействует с визуальным совершенно специфическим образом. Изображение конкретной сцены, персонажа, события реалистично по своей сути, но коррелируя с названием, оно приобретает символический характер. Например, на фотографии Шагина «Стальные кони» (1930 г.) представлена вереница тракторов, вспахивающих поле, — символ прогрессивного советского сельского хозяйства. Снимок Б. Игнатовича, запечатлевший кобылу с жеребенком на переднем плане и мать, купающую ребенка на втором, назван «Материнство» (1937 г.). Его же фотография под названием «Молодость» (1937 г.) представляет зрителю молодых женщину и мужчину, атлетического телосложения, с улыбками на лицах. В двух последних случаях происходит своеобразная инверсия, когда,

благодаря символическому названию, сами объекты фотографии наделяются символическими смыслами.

Наряду с этим существуют фотографии, синтез изображения и текста которых не подходит однозначно к какой-либо из указанных категорий. Такова, например, фотография Шайхета «Лампочка Ильича» (1925 г.). Очевидно, что частично здесь присутствует формально-назывной текст, т. к. центром композиции является именно лампочка Ильича. Но сам визуальный ряд позволяет нам додумать сюжет, историю снимка: действие явно происходит в деревенском доме, пожилые мужчина и женщина с интересом осматривают новое для них устройство, т. е. то, что мог бы сделать объяснительный текст, достраивается зрителем. И при этом видимые на фотографии иконы позволяют раскрыть символический смысл названия, в котором лампочка Ильича выступает в роли некой метафоры обновления, модернизации, улучшения прежнего устройства жизни.

Любое из предлагаемых соотношений текстуального и визуального подразумевает многомерность восприятия, но при этом обозначенные категории, встречаемые в «чистом» виде, не могут иметь поливариантную трактовку. Структура фотоснимка по определению не является изолированной [2], это тем более касается советской фотографии 1920—1930-х годов, которая являясь одной из форм визуального медиума, наиболее полно смогла реализовать политический статус «документального» искусства, усиленную сочетанием языковой и визуальной структур как взаимодополняющих составляющих.

Список литературы:

1. Антология советской фотографии: В 3 т. / Сост. Л. Ухтомская, А. Фомин; Редкол.: Ан. Варганов и др.; вступ. ст. Гр. Органова. — М.: Планета, 1986. — Т. 1: 1917 — 1940. — 263 с.
2. Барт Р. Фотографическое сообщение // Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — С. 377 — 391.
3. Ленин и фотография // Советское фото. — № 3. — М., 1929. — С. 34.
4. Луначарский А. В. Искусство и революция: Сб. ст. — М.: Новая Москва, 1924. — 230 с.
5. Морозов С. А. Творческая фотография. — Изд. 3-е. — М.: Планета, 1989. — 413 с.
6. Оцуп П. Как я фотографировал В. И. Ленина // Комсомольская правда, 1941, 19 января. Цит. по: Морозов С. А. Творческая фотография. — Изд. 3-е. — М.: Планета, 1989. — 413 с.
7. Стигнеев В. Т. Популярная эстетика фотографии. — М.: Три квадрата, 2011. — 344 с.

ОСМЫСЛЕНИЕ «ТЕМЫ АБАЯ» В КУРСЕ «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ КАЗАХСТАНА»

Золотарева Лариса Романовна

*канд. пед. наук, профессор, КарГУ им. Е.А. Букетова, г. Караганда,
Республика Казахстан*

E-mail: zolotareva-larisa@yandex.ru

Абай Кунанбаев — светило и мерило в развитии национальной культуры Казахстана. Виднейший казахстанский писатель, первый исследователь творчества Абая.

Я шел путями бытия,
С невеждами боролся я,
И вот я вышел на вершину...

Судьба Абая — акына, просветителя и философа самобытна и значительна. Образ Абая, его жизнь и творчество послужили для многих деятелей искусства Казахстана темой их произведений. С большим вдохновением создают они в живописи, графике и скульптуре образ Абая. Работать над ним сложно, так как рисунков с натуры нет. Поэтому воссоздание образа великого человека — это передача своего видения Абая.

Живописные и графические произведения можно систематизировать следующим образом: иллюстрации об Абае Кунанбаеве; иллюстрации по мотивам произведений Абая; сцены из жизни Абая; портреты и жанровые картины.

Абая не стало на рубеже двух веков, в 1904 году, когда уже довольно ясно обнаружили противоречия нового со старым, когда прекрасная супруга Айгерим у самой могилы Абая плакала свою вдохновенную песнь скорби — так Абай вступил в бессмертие.

Ауэзову в то время было семь лет, и он только начинал вглядываться в окружающий мир. Самое примечательное, что будущий писатель успел увидеть живого Абая, начавшего угасать под тяжестью тоски и горя. А через двадцать с лишним лет появился художник, чье воображение также властно захватили личность и судьба Абая — Евгений Матвеевич Сидоркин, иллюстратор романа-эпопеи «Путь Абая», создавший произведение графического искусства, не только порожденное содержанием романа, но и созвучное его художественным образам.

В атмосферу романа, народной жизни партиархально-родового Казахстана, вводит уже суперобложка первой книги. Перед зрителем «проходит» поток людей, заполняя всю поверхность листа. По мнению самого Е. М. Сидоркина, в суперобложке должен быть заключен

основной смысл книги. Она должна передавать ее «дух, настроение», поэтому он не изображает ни одного конкретного персонажа. Читатель не должен узнавать портреты героев книги. Эти люди — частица казахского народа, исторической эпохи, о которой рассказывает писатель.

Художник создал двадцать три листа иллюстраций и четыре листа суперобложки в технике литографии. К бесспорным творческим удачам относятся листы «Кунанбай», «Текежан», «Джут», «Женские образы», «Невеста», «Мелодия», «У могилы». Интересен лист, где художник изображает самого Абая (первая иллюстрация ко 2-й части первой книги). Абай изображен в момент задумчивого состояния, творящего. Передаче состояния способствуют пластические приемы: зритель угадывает позу сидящего Абая; выразителен жест приподнятой руки мыслителя, держащей перо. «...Ночь прошла без слов. Лишь на рассвете Абай ненадолго прилег, не чувствуя усталости. Вскоре снова вернулся к столу, заваленному раскрытыми книгами...».

Для каждой иллюстрации Е. Сидоркин нашел индивидуальное композиционное решение, опираясь на сюжетную основу произведения. Реалистичность образа достигается с помощью простой, полной силы и эмоциональной выразительности формы.

Иллюстрации, подобно фрагментам большого полотна, раскрывают общую картину, захватывают огромностью действующих в них людских масс, масштабностью событий. Автолитографии Сидоркина, подобно роману, могут быть названы народной эпопеей; они являются ценным вкладом в историю казахского искусства и литературы [2, с. 202].

Созвучна работам Е. Сидоркина линогравюра «Мухтар Ауэзов» Исатая Исабаева. Своеобразна композиция произведения: в центре изображен писатель с книгой в руках, как бы размышляя о судьбе своего народа. Вокруг него разворачиваются различные сюжеты из эпопеи «Путь Абая»: молодость и женитьба Абая, его встреча с наставником; Абай, дающий назидание своим ученикам.

Большинство графических произведений создано по мотивам произведений Абая. Среди них — иллюстрации к сборнику стихов Абая Кулахмета Ходжикова; линогравюра Адиля Рахманова «Лето», выполненная в станковой манере. А. Рахманову присуще обобщенное восприятие образов, монументальность. Художник показал жизнь казахов на месте летнего пастбища джайлау: время радости, счастья, тепла и любви. Это ощущение мира сумел передать А.Рахманов в своей работе; такое же настроение царит в стихотворениях Абая «Лето» и «Джайлау».

По мотивам произведений Абая выполнил в технике офорта и линогравюры серию работ Исатай Исабаев. Замечателен офорт «Абай» (лист из серии «Абай», 1976). Образ Абая художник показывает в

неразрывной связи с народом, с землей, в единстве с природой. Объединяющим центром двухчастной композиции является идол, означающий дух предков. Думается, что художник хотел показать Абая, познающим мудрость предков, землю, народные традиции.

Пластической завершенностью отличается иллюстрация к стихотворению Абая Кунанбаева «Охота с беркутом на лисицу» В. А. Григорьева. Три основных образа создают один целостный: всадник, беркут, лисица. Внутреннее пространство передается средствами энергичных штрихов — зигзагообразных, прямых. Вся композиция строится на ясном соотношении черного и белого пятен и дает ощущение простора степи, энергии движения, динамики формы.

В работе графика Кадырбека Каметова «Качели» (из серии «По мотивам стихов Абая», 1986) воплощены молодость, красота и счастье юности. Выполнена она свободно, в изящной манере.

Не прошли мимо актуальной темы и карагандинские художники-графики — В. Н. Малькевич, Т. А. Кенесбаев, создавшие портреты Абая.

Одним из первых, кто обратился к образу Абая в живописи, был Абылхан Кастеев. В 1945 году он создает поколенный портрет юного Абая с книгой в руках. Портрет выдержан в сдержанной коричнево-зеленой гамме. Образная убедительность портрета не потеряла своего значения и сейчас. Художник подчеркнул целеустремленность, духовность, небывалую тягу к знаниям. Отличительная особенность жанровых полотен А. Кастеева — связь человека с окружающей средой, с пейзажем. Так изображен Абай Кунанбаев в картине «Абай у юрты»: на фоне родного аула, необъятной казахской степи, с томиком А. С. Пушкина — своего верного учителя. Известно, что в 1889 году Абай перевел несколько отрывков из «Евгения Онегина». Литературоведы отмечают, с каким поразительным мастерством преодолевал он трудности в передаче литературного текста, смело создавая свои художественные образы.

К теме Абая обращается Айша Галимбаева. Плодотворной была работа А. Галимбаевой над дипломом по окончании Всесоюзного государственного института кинематографии. Это эскизы декораций, костюмов и раскадровки к киносценарию М. Ауэзова «Песни Абая» (1949). Для изучения материалов к кинофильму Галимбаева работала в музеях, ездила на этюды по местам Абая, делала десятки зарисовок. Большинство окончательных эскизов декораций были решены как станковые произведения. В многочисленных вариантах отдельных сцен показаны разнообразные эпизоды из жизни казахского аула, пейзажи. Здесь, несомненно, сказались впечатления детства — степные просторы, шум и суетность перекочевок, айтысы, нежные девушки и смелые джигиты. Вместе с тем в сюжетную канву будущего фильма вплетались и драматические ситуации: «Наказание» — любви-

мый ученик Абая Айдар и его возлюбленная Ажар нарушили строгие законы шариата, за что безжалостно наказаны.

С особым вдохновением А. Галимбаева создает сцены из жизни самого Абая: «На кургане», «Абай в степи», «Абай в юрте». Любовно, ненавязчиво передает художница ту достоверность обстановки и быта, которая была характерна для Абая и в целом для жизни казахов конца XIX века.

И хотя дипломная работа не получила осуществления на экране, образ Абая надолго заинтересовал Айшу Галимбаеву. Завершив работу над киносценарием, она написала «Портрет Абая» (1949); в последующие годы — «Абай за работой» (1960), находящиеся ныне в музее МХАТ. В 1966—1967 годах А. Галимбаева заново сделала десять больших станковых листов на сюжеты из кинофильма «Песни Абая»: «Суд биев», «Свадебный вечер», «Смерть Айдара», «Айтыс», «Встреча» и др. Листы отличаются декоративностью, выразительностью художественных компонентов, эпичностью переданного чувства и жизнеутверждающей интонацией.

Творчество Абая, его личность всегда привлекали художников Сарыарки. Как же воплощён ими этот «человек — загадка», «маяк своего народа»? Художники изображают его то возвышенным, то сосредоточенно-серьёзным, то глубоко задумчивым, часто на фоне степи — чем каждый раз подчёркивается его связь с землёй, с родиной, где он родился и которая стала частью его жизни и поэзии. Таковы при всём различии эмоционально-образного строя портретные изображения Абая в творчестве живописцев старшего поколения: Раймкула Есиркеева, Сейтмахана Калмаханова, Андрея Осипенко.

Одним из первых произведений, посвящённых казахскому просветителю и поэту, стало полотно Раймкула Есиркеева, одного из первых и старейших художников региона (1921—1980). В искусстве Есиркеева главным жанром стал композиционный портрет, где окружающая обстановка, в которой изображён персонаж, дополняет рассказ о человеке. Р. Есиркеев непритязательно скромно и просто говорит о людях своей земли. Художник создаёт обобщённый, возвышенный образ Абая (1968). Он изображает Абая с книгой в руках, в накинутах на плечи бешмете на фоне родных гор и степи. Стремление раскрыть мятежную душу Абая, передать атмосферу тревожного и бурного времени заставляют Есиркеева ввести в картину впечатление движения — вольный ветер развеивает одежду, тербит волосы, волнует ковыль. Написанный широким уверенным мазком, в едином цветовом ключе, портрет передаёт достоверность образа Абая.

По-своему осмыслил образ Абая в своей серии портретов Сейт-махан Калмаханов. Три портретных изображения Абая — своего рода олицетворение этапов жизненного пути: молодости, зрелости, мудрости.

С. Калмаханов показывает Абая подростком («Ибрагим», 1994); оживают страницы жизни юного Абая, когда он уходит из медресе, поступает в русскую приходскую школу и занимается самообразованием, много читает. В портрете удачно сочетаются конкретность и символика. Ибрагим изображен пишущим, в тёплой атмосфере, и сосредоточенным, озарённый светом. Художник вводит несколько атрибутов, но они многоговорящи: на столе — книги, чернильница, лист бумаги, в руке Ибрагима — перо, на стене — домбра. Ибрагим «пишущий» — будущий мыслитель, домбра на фоне стены словно говорит о будущем композиторе.

На С. Калмаханова особое впечатление оказывают «Слова назидания», созданные Абаем в последнее десятилетие жизни. «Слова назидания» представляют наставления мудреца, познавшего законы жизни; он пишет о науке, о знании, о значении образования и культуры. И в следующей картине «Абай» (1994) художник показал его как видного деятеля Великой степи, зрелого, мудрого и решительного, осознавшего силу своей поэзии и общественной деятельности, понимающего великую роль просвещения в жизни своего народа. Благодаря укрупнённости масштаба, герой максимально приближен в композиции к зрителю; неторопливое ритмическое расположение объёмов и цвета придают образу уверенное спокойствие. Колорит основан на противопоставлении двух дополнительных цветов — вишнёвого и зелёного. Однако художник добивается гармонии в их сочетании. Отношение вишнёвого к зелёному не кажется резким, контраст смягчён золотым отворотом халата. Белый цвет сорочки воплощает мудрость и чистоту мысли. В этом портрете нет дополнительных деталей — всё внимание зрителя сосредоточено на облике Абая.

Создана и третья работа «Абай» (1994). Абай не молод, даже стар, изображён с книгой в руках — со своими «знаниями и назиданиями»; он как бы назидает, говорит потомкам о значении знаний в жизни человека, но вместе с тем и о преградах и запретах, встречающихся на его пути. Художник изобразил Абая на фоне неба, что символизирует величие мыслителя, его вечную связь с родиной. Выразительное цветовое решение, ясное композиционное решение портрета, исполненного лаконично, способствуют впечатлению завершенности образа характера.

Иная художественная концепция образа Абая у Андрея Осипенко. Деятельный темперамент художника передаётся творчеству. Художнику претит созерцательность в искусстве; изображение человека вне драматической ситуации для него не приемлемо. Живописец отражает

сложность жизни через метафору; для лучших его произведений характерна метафоричность, глубина обобщения, поэтическая выразительность. Значительное явление — триптих, воплощающий Абая: «Акын (Поэт) — «Просветитель» — «Мыслитель» (1995). Картины пронизаны свойственным художнику философским мироощущением. Замысел картин постигается не прямолинейно, а в процессе ассоциативных сопоставлений, размышлений; художник программирует сам процесс восприятия. Для выявления замысла не случайно избрана форма триптиха. Каждая из его частей раскрывает богатство дарования Абая — поэта, просветителя и мыслителя. Любая из деталей в картинах, их взаимосвязь, цветовое решение обретают символическое звучание. Работа написана в экспрессивной манере; широкие живописные массы чёрного, интенсивно жёлтого цвета, разряжённые пятна приглушённого красного, объединяют своим ритмом цветопластику картин, вносят в эти полотна настроение напряжённости, передают стихию творчества («Акын»), активной просветительской деятельности («Просветитель»), силу и глубину мысли («Мыслитель»). Ощущение свободной жизни цвета, динамичное, артистическое письмо, пластичность формы — отличительные качества этого произведения.

Цветопластика триптиха, мощная и контрастная, воскрешает в памяти «громадные шаги» титанической литературной и общественной деятельности Абая. В поэтическом творчестве Абая-акына казахская степь предстаёт в своём величии и страдании, в светлой и мрачной окраске. Абая увлекает степная природа (стихи о временах года), жизнь людей в родной степи, полная противоречий и контрастов. «Не для забавы я слагаю стих», — писал Абай. Поэт понимал, что поэзия доступна лишь людям, у которых «зрячие сердца, открыты души для певца», тем, кто песне «сердцем рад», «кто ценит слово».

Слово не волнует сытого глупца,
Видят мудрость только зрячие сердца.

Творчество, нравственность и культура для Абая неразделимы.

Обратимся к ретроспективным записям из дневника «Ступени к счастью» ученого и художника Макаша Алиякпарова: «Время шло, и я не заметил, как приблизилась дата 150-летия со дня рождения Абая. Подспудная мысль о том, что не годится быть в стороне, когда весь народ готовится чествовать великого поэта, как бы подстегнула меня, послужила внутренним толчком. Собравшись с духом, я принялся за дело... Вот и весь секрет выставки, состоявшейся в Караганде весной 1994 года. В том же году на свои личные средства я опубликовал буклет-каталог «По местам Абая», где были собраны изображения местности, где родился Абай, его зимовки, места захоронения и многое другое, имеющее

историческую основу. Кроме того, я принял участие в республиканской и областной выставках живописи; в апреле 1995 года по приглашению посла Казахстана в России Таира Мансурова открылась моя выставка в Москве. В этом же году, 8—9 августа, в зале заседаний Дома правительства прошла посвященная 150-летию со дня рождения Абая большая выставка моих работ. Ее организаторы — Национальная академия наук Республики Казахстан, Министерство культуры и Союз художников РК... Для меня было большим счастьем слышать, как высоко оценили мои картины генеральный директор ЮНЕСКО Федерико Майор, известный писатель Чингиз Айтматов, заместитель премьер-министра Республики Казахстан Имангали Тасмагамбетов и др.

В книге С.Оразалинова «Земля Абая» и вышедшем под эгидой ЮНЕСКО альбоме «Абай. Жизнь. Время. Искусство» репродуцирован ряд моих картин, посвященных Абаю. В Италии, в Милане, прошла моя выставка, посвященная Абаю, в связи с этим вышел проспект «Макаш Алиякпаров».

В 1995 году я посвятил ряд своих произведений образу Шакарима. Это «Допрос», «Елимай», «Повторное захоронение Шакарима», «Кулагер», «Забывтый», «Паук», «Портрет, оставленный потомкам» и множество графических работ.

Я чувствую себя счастливым. Доказательство — мои работы, которые, подобны ручейкам, впадают в бескрайний океан, называемый *Абай*. Я всегда буду благодарен родной земле и родному народу, вдохновляющим и окрыляющим мою кисть! [1].

В произведениях живописцев Сарыарки Абай предстаёт как поэт-мыслитель, философ, гуманист-просветитель, взывающий «к порывам юные сердца», живущий трагедиями и надеждами своего народа.

К порывам юные сердца зову,
Я человечность ставлю во главу...

В настоящее время рождается новый подъем в воссоздании «темы Абая», многогранный образ которого дает возможность художникам погрузиться в исследование бездн и высот его человеческой судьбы.

Список литературы:

1. Алиякпаров М. Т. Прикосновение: Альбом. — Калининград: Изд-во Янтсказ, 1997. — С. 52 — 53.
2. Золотарева Л. Р. История искусств Казахстана. — Караганда: Изд-во КарГУ, 2000. — 332 с.

ПУТИ И ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В 5—6 КЛАССАХ

Танирбергенов Медеубек Жуматаевич

д-р пед. наук, доцент ЮКГУ им. М. Ауезова, г. Шымкент,

Республика Казахстан

E-mail: deu-me@mail.ru

Обучая учащихся 5—6-х классов изобразительному искусству, педагог должен учитывать количественные и качественные различия между возрастными этапами. «Каждый из школьных возрастов — младший, средний и старший, — отмечает психолог Л. И. Божович, — отличается друг от друга качественно своеобразной структурой своих особенностей, а переход от одного возрастного этапа к другому представляет собой не эволюционный прогресс, а диалектический скачок к новому качеству» [1, с. 45].

Опыт передовых педагогов давно доказал, что обучение наиболее успешно тогда, когда в нем учитываются направленность и тип мотивации, характерные для детей данной возрастной группы. Личностная значимость учебной деятельности — главнейшее условие ее эффективности.

При решении проблемы преемственности (в частности — на уроках изобразительного искусства), особенно в период адаптации вчерашнего младшего школьника к новым условиям обучения в 5 классе, необходимо:

- учитывать психологические особенности 10—12-летних детей, вступающих в подростковый период развития; уровень познавательной деятельности, с которым ребенок перешел в 5 класс;
- иметь четкие представления о целях и результатах изучения изобразительного искусства на начальной и основной ступенях;
- знать специфику форм организации обучения изобразительному искусству, возможности развития учебного диалога, особенности стиля взаимодействия учителя и учащихся.

И. В. Солодухин отмечает, что учителю надо быть особенно внимательным к моментам своеобразного творческого «отчуждения», говорящего о том, что «ребенок перерос имеющийся образный багаж, и ему нужна новая порция знаний о мире, новые профессиональные навыки» [5, с. 91]. По его мнению, начинать следует с раскрепощения ребенка от скованности на уроках изобразительного искусства, от неуверенности в собственных силах, ограничивающих творческую инициативу, разбудить фантазию, мысль, эмоции, заставить подростка поверить в красоту мира, в силу краски, то есть создать «благоприятную атмосферу творческого созидания» [5, с. 91]

Забываясь о развитии у школьников художественных способностей, «педагог должен знать те моменты, которые могут служить первым побудительным фактором привлечения внимания, интереса детей к занятиям изобразительным искусством» [3, с. 51] В. С. Кузин считает, что одним из таких факторов «нередко является глубокое эмоциональное переживание ребенка при восприятии поразившего его воображение предмета или явления...» [3, с. 51] Чтобы более активно развивать у школьников способности к изобразительной деятельности, учитель должен знать психологические основы, структуру и показатели этих способностей.

Интерес к учебному предмету во многом связан с качеством преподавания. Искусство преподавания требует от учителя и знания самого предмета, и усвоения основных положений педагогики, психологии, физиологии, и понимания закономерностей методики обучения, и, что самое главное, умения творчески использовать все эти знания в учебном процессе.

В. С. Кузин отмечает, «чтобы добиться прочного усвоения учебного материала, педагог должен постоянно разнообразить методику проведения уроков изобразительного искусства, методы и приемы объяснения, опроса и т. д.» [3, с. 19]

По мнению Н. Н. Ростовцева, в преподавании, как и во всяком искусстве, требуются вдохновение, интуиция, находчивость, творческий подход к делу. Он пишет: «Как композитор при импровизации во время звучания первых аккордов начинает создавать и развивать мелодию, искать новое, наиболее красивое и выразительное звучание, так и преподаватель... начинает изыскивать новые, наиболее эффективные методы изложения материала» [4, с. 8].

Ставя своей задачей развить творческие способности учащихся на уроках изобразительного искусства, учитель должен выработать правильную методику работы с детьми. Творческую работу со школьниками *нельзя пускать на самотек*, ее надо руководить, ее надо направлять.

В возрасте 11—15 лет знания приобретают особую значимость для развития личности подростка. Они являются той ценностью, которая обеспечивает подростку расширение собственного сознания и значимое место среди сверстников. «Именно в подростковом возрасте прилагаются специальные усилия для расширения житейских, художественных и научных знаний». В этом возрасте подросток готов к тем видам учебной деятельности, которые делают его более взрослым в его собственных глазах. Такая готовность является одним из мотивов учения.

Урок — единица учебного процесса, значит, в нем нужно видеть не только чисто внешние стороны, сопряженные с организацией труда учителя и ученика, а заглянуть в те внутренние процессы, на которые, собственно, и направлен процесс обучения [2, с. 15].

Один из *эффективных путей* решения вышепоставленных задач — *использование на уроках изобразительного искусства современных педагогических технологий.*

Инновационные технологии обучения на уроках изобразительного искусства

- способствуют повышению у школьников интереса к изучению данного предмета;

- предполагают высокий уровень самостоятельности учащихся, требуют их активного участия в подготовке и проведении урока;

- обеспечивают глубокие знания, прочные умения и навыки, формируют ответственное отношение к учебному труду;

- способствуют формированию и развитию личности, создают благоприятные условия для проявления его способностей и интересов;

- позволяют наладить контакт, установить более тесную связь с внутренним миром ребенка, так как создают на уроке обстановку доброжелательности и взаимного доверия.

- способствуют раскрепощению, созданию эмоционального настроя, что, в свою очередь, помогает развитию художественного творчества учащихся;

- развивают память детей, внимание, сообразительность, расширяют их общий кругозор, помогают школьникам быстрее осваивать знания, применять их на практике, пользоваться ими в разных условиях.

- концентрируют внимание, и стимулирует познавательную деятельность школьников, проявляемую в желании активной и самостоятельной работы на уроке.

- усиливают мировоззренческую направленность познавательных интересов учащихся, более эффективно формируют их убеждения, что способствует всестороннему развитию личности.

Таким образом, нами под педагогическими условиями понимается совокупность взаимосвязанных условий, необходимых для создания целенаправленного процесса обучения изобразительному искусству с использованием инновационных технологий, обеспечивающих повышение у детей внутренней мотивации и интереса к изучению данного предмета, что существенно скажется на улучшении качества обучения, создании благоприятных условий для проявления способностей и интересов учащихся 5—6 классов.

Список литературы:

1. Божович Л. И. Личность и ее формирование в детском возрасте. М.: Просвещение, 1968. — С. 145.
2. Ермаганбетова И. В. Проблемы и перспективы развития изобразительного искусства на современном этапе./ Изобразительное искусство и черчение - № 6, 2005. — С. 18, 19.

3. Кузин В. С. Основы обучения изобразительному искусству в школе. — М.: Просвещение, 1977. — С. 19, 51.
4. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. — М.: Просвещение, 1980. — С. 8, 89, 96.
5. Солодухин И. В. Формирование способностей к эмоциональному отношению к искусству и действительности у детей среднего школьного возраста в работе с красками и с цветом.// Оптимизация процесса художественного воспитания учащихся на основе новых программ по изобразительному искусству для школ Казахстана.//Тематический сборник научных трудов. — Алма-Ата, 1986. — С. 91.

3.5. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

РОЛЬ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЕКТИРОВАНИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ОБРАЗА В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ

Некрасов Руслан Валерьевич

*старший преподаватель кафедры дизайна факультета искусств,
ФГБОУ ВПО Сыктывкарский государственный университет,*

г. Сыктывкар

E-mail: kebrarus78@yandex.ru

В текущий век глобальной информатизации компьютерные технологии с постоянно совершенствующимся программным обеспечением продолжают активно культивировать все новые способы по созданию и модифицированию электронных изображений. Удельный вес таких технологий задействован в творческой сфере дизайна среды, и постановка вопроса становится вполне очевидной.

В рамках нашей темы акцентируем внимание на развитии творческой концепции дизайнера в решении архитектурной среды. Сегодня миру известно много архитектурных стилей: романский, готика, ренессанс, барокко, романтизм, классицизм, модерн, конструктивизм, бионика. Из многогранной палитры архитектурных стилей мы выбрали бионический стиль. Архитектурно-строительная бионика изучает законы формирования и структурообразования живых организмов, занимается анализом конструктивных систем их жизнедеятельности и использует эти знания в развитии новых строительных технологий, что очень актуально в современном дизайне. В силу такой тенденции обращение архитекторов, инженеров, технологов к живой природе превратилось в широкое концептуальное движение в современной архитектуре.

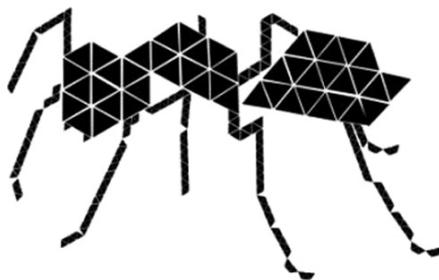
Итак, основной целью нашей работы является раскрытие художественно-эстетического аспекта в развитии дизайн-концепции и той роли, которую несут средства компьютерной графики при формировании художественного образа. Обобщенную схему линии развития проекта можно представить в виде следующей последовательности — этапов работы.

1. Постановка проблемы, через которую формулируется цель— на основе изучения живого организма спроектировать концептуаль-

ную модель жилой среды, например, загородный дом. Жилая среда — это «комплекс открытых и закрытых пространств, предназначенных для проживания человека, оборудованных и оснащенных в соответствии с образом жизни, социальными и личными интересами пользующихся жильем» [2, с. 98].

2. Изучение и зарисовка выбранного экземпляра по существующим аналогам для совершения дальнейших аналитических операций. На этом этапе изучается общий объем, фактура, текстура, цветовой колорит организма.

3. Выполнение конструктивного рисунка для выявления формообразующей пластики и разбор объема мелких деталей конструкции организма. «Очень важную закономерность объемно-пространственной структуры диктует нам природный аналог — это единство ее строя, необходимость считаться с общим характером, развивать строй главных элементов структуры в строе малых, частных элементов. Ведь для живой природы присуща в общем целесообразность» [1, с. 125].



**Рисунок 1. Стилизация муравья
с использованием геометрического модуля.**

*Анастасия Муравьева, 2 курс, кафедра дизайна, факультет искусств,
СыктГУ.*

4. Выполнение различных вариантов стилизации с использованием комбинации художественных средств для выявления наиболее характерных признаков организма. Здесь происходит акцентирование художественно-эстетической выразительности образа через поиск и нахождение изящных, лаконичных, обобщенных, оригинальных форм (Рис. 1). На этом этапе начинается синтез традиционных средств с инструментами компьютерной графики.

5. Создание трехмерной модели дома и окружающего пространства — предметное наполнение территории элементами искусственного и естественного происхождения на основе функционального зонирования — это «расчленение в процессе проектирования совокупной предметно-пространственной среды на

участки с набором определенных функций» [2, с. 146]. В результате чего формируется геометрическая концепция, которая строится средствами 3D программ (Рис. 2).

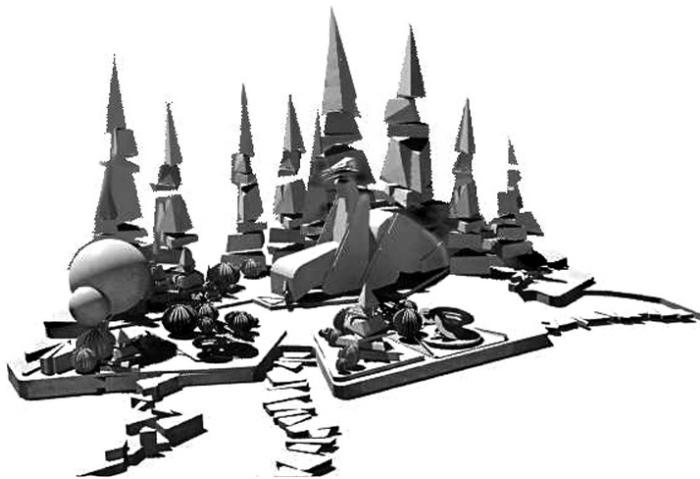


Рисунок 2. 3D концепция дизайна среды.

Мария Орифшоева, 3 курс, кафедра дизайна, факультет искусств, СыктГУ.

6. Визуализация 3D проекта в различных состояниях, где можно отразить время года, имитировать любое время суток, симулировать состояние погоды, для передачи или выявления объекта среды в близких и понятных нам реальных моментах или ситуациях.

7. Презентация будет являться кульминационной частью проекта, где будет представлен весь ход работы над концептуальным образом дизайна среды. Здесь отражается хронология развития проекта, где освещаются все этапы работы, начиная с постановки проблемы и заканчивая анимационным роликом — финальным аккордом всего проекта.

Как выяснилось, основным инструментом для создания, развития и визуализации трехмерной среды является компьютер с соответствующим программным обеспечением — комплектом программ по разработке 2D; 3D графики. Компьютер здесь играет роль универсального инструмента содержащего несметные залежи материалов, бесчисленные варианты комбинаций художественных средств выразительности и средств гармонизации, которые с успехом можно использовать в создании художественного образа дизайна среды.

Надо отметить ряд положительных моментов компьютерной графики как основного инструмента в развитии концепции, и выявить в чем заключаются ее преимущества перед привычными классическими, традиционными средствами? Наверное, в том, что она позволяет с потрясающей фотореалистичностью стереть грань между нашей фантазией и ее визуальным воплощением. Возможность заглянуть в далекое или близкое будущее — вот, очевидно, главная причина популярности компьютерных технологий. Такой вывод можно сделать в силу того, что современные системы компьютерной графики позволяют:

1. Легко манипулировать созданным объектом, видоизменять его. Создаваемые объекты могут проходить интересный путь в своем развитии, выкристаллизовываясь от электронных абстракций до сложных композиций, созданных при помощи двухмерной и трехмерной графики.

2. Создавать и использовать любые по степени сложности материалы, применять выборочно оттенки из всего спектра цветов. Более того, выразительные цифровые инструментальные средства позволяют имитировать любой классический или традиционный вид искусства, стиль, технику исполнения. Можно с большой свободой трактовать предметы и мотивы, взятые из реальной действительности.

3. Визуализировать фотореалистичные изображения. Настраивать искусственные и естественные источники и системы света, имитировать природные явления и спецэффекты, тем самым моделировать различные сцены и ситуации, в которых может оказаться объект проектирования.

4. Имитировать и визуализировать объекты в движении — анимация. Моделировать и воспроизводить любое временное пространство, в то же время, включать в визуальную композицию звуки, шумы, музыку, голосовую речь.

5. Важной положительной стороной отмеченных технологий является обеспечение своевременной корректировки допущенных погрешностей, при доведении проекта до состояния законченности.

Цифровая визуализация в наше время достигла достаточной зрелости и стала перспективным развитием. Проектная культура XX века, как никогда ранее, расширяет и совершенствует свои возможности средствами компьютерной графики, качество работы, выполняемой в компьютерных графических программах, повсеместно возрастает. Традиционные техники и приемы, основанные на рисовании, живописи, декоративно-прикладном искусстве сливаясь с цифровыми технологиями в каждом случае образуют новый сплав проектных тенденций в области дизайна среды. В итоге, можно уверенно говорить,

что современный дизайн среды, основанный на применении современных информационных технологий, в состоянии создавать гармоничный интегрированный образ любого события, предмета или явления.

Список литературы:

1. Волкотруб И. Т. Основы художественного конструирования. Моделирование материалов и биоформ. — Киев: Вища школа. Головное изд-во, 1982. — 152 с.
2. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др.: Под общей редакцией Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. — М.: «Архитектура-С», 2004. — 288 с.

3.6. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

СКАНДИНАВСКАЯ ВЫСТАВКА 1897 ГОДА В ПЕТЕРБУРГЕ

Мордашова Валерия Леонидовна
аспирант РАЖВиЗ Ильи Глазунова, г. Москва
E-mail: lerua.m@mail.ru

*В северном ветре должна донестись до Европы
обновляющая струя свежей художественной силы.
У морозного румяного края слишком много весёлого
здоровья и оно выльется, наконец, за пределы
необозримых северных равнин [2, с. 373].*

С. П. Дягилев

На международной сцене художественной жизни в 1880—1890-ые годы скандинавские мастера завоёвывают всё большую популярность. Их произведения экспонируются на всемирных выставках, в Парижском салоне, в салонах Мейсонье и Марсова Поля (Champs des Mars), мюнхенском Сецессионе и Берлине. Работы художников из Швеции, Норвегии и Дании постепенно приобретают известность у частных коллекционеров, ими пополняются государственные собрания. Такая востребованность и расцвет изобразительного искусства стран Скандинавии были, прежде всего, связаны с завершением сложения национальных художественных школ, а также с приходом нового поколения мастеров. Живописцы и графики северной Европы обращаются к изучению национальных традиций. Они черпают свое вдохновение из сокровищницы старинных преданий, легенд, сказок; знакомят зрителя с крестьянским бытом, с его красочными национальными костюмами и празднествами; воспевают родную скандинавскую природу — всё это придаёт национальный колорит их произведениям. Именно такой вектор развития скандинавского искусства, схожесть его с интенциями отечественной художественной практики объясняет повышенный интерес русских мастеров к творчеству скандинавов на рубеже XIX—XX столетий.

Цитируя слова С. Дягилева, русское искусство находилось «в том переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются и борются с вновь развивающимися молодыми требованиями» [14, с. 168]. Четверть века назад роль такого направления играло передвижничество.

Но со временем авторитет Товарищества передвижных художественных выставок начал падать в глазах молодёжи и уже не мог вернуть былого влияния. Оценивая обстановку 90-ых годов, А. Васнецов писал: «Да, песенка передвижников, кажется, уже окончена. Виноват в этом главным образом совет старейшин и столпов. Главной его задачей было и есть: не допускать молодых и талантливых в члены Товарищества и по возможности удалять беспокойных из своей среды...» [5, с. 5].

Именно в этот период появляется желание обновления русского искусства и завоевания для него места среди современного европейского искусства. Каждый пытался найти ответ, каким путем идти дальше. «Сбились мы с проторённой дороги, — писала Е. Д. Поленова С. В. Иванову, — притворяться, что мы верим в тот путь, на который нам указывают наши предшественники, совесть не позволяет, а новый не найден, и на искание его уходит много сил и времени. Идём ощупью враспыленную, всякий по-своему» [9, с. 476]. Такая творческая неудовлетворённость была свойственна многим молодым художникам. В поисках выхода из сложившейся ситуации они обращаются к зарубежному искусству: уезжают учиться в Париж и Мюнхен, посещают выставки за рубежом.

Всё чаще задаваясь вопросом дальнейшего развития, художники обращают своё внимание на творческие успехи северян. Посетив в 1885 году Всемирную выставку в Антверпене, отмечает работы шведских и норвежских живописцев В. А. Серов. О произведениях Андерса Цорна, увиденных в одном из салонов Мейсонье, подчеркивая его «franchise d'exécution» (свободную манеру), пишет М. В. Якунчикова Е. Д. Поленовой. Также в Париже, но уже в Национальном музее, познакомился с работами всемирно известного шведа К. А. Коровин. После посещения салона Марсова поля в 1895 году картины норвежского художника Фрица Таулова и Цорна замечает В. Д. Поленов. В следующем году на берлинской и парижских выставках с полотнами прославившихся скандинавов знакомится А. Н. Бенуа. Красноречиво об оценке творчества мастеров Северной Европы говорит восторженный отзыв И. Э. Грабаря, опубликованный в журнале «Нива» в 1896 году после посещения выставки в Берлине, посвящённой 200-летию берлинской Академии художеств: «Северяне - шведы, норвежцы, датчане, голландцы — сильнее всех. Они выдвинулись совсем недавно и успели не только заставить заговорить о себе весь художественный мир, но и вытеснить других, занять первенствующее место. Центром выставки является, бесспорно, А. Цорн. Это один из лучших знатоков формы, сумевший вместе с этим соединить блестящий, совсем из ряда вон выходящий колорит. Обыкновенно рисовальщики бывают слабыми

колористами. Цорн — какой-то баловень судьбы, которого природа наделила всем, о чём только может мечтать художник» [7, с. 33].

Естественным продолжением всеобщего увлечения искусством мастеров Северной Европы явилась «Скандинавская выставка» в залах Императорского общества поощрения художеств. 4 апреля 1897 года С. П. Дягилев отвечает согласием на предложение вице-председателя ОПХ Ивана Петровича Балашова устроить выставку скандинавских художников. Главным, исходившим со стороны Дягилева, условием было предоставление ему неограниченного права выбора мастеров и произведений, которые должны были быть показаны Петербургу. Блестящий организатор, уверенный в необходимости знакомства русской публики со всем молодым, свежим и талантливым, что есть в современном искусстве, 25-летний Дягилев отправляется в поездку по Северной Европе. Для организации выставки он хотел встретиться с художниками, коллекционерами, посетить музеи, галереи, крупную художественно-промышленную выставку в Стокгольме, выбрать картины. С некоторыми мастерами-скандинавами Дягилев уже был знаком лично. Летом 1895 года во французском курортном городке Дьепе произошла его встреча с Фрицом Тауловом, о которой впоследствии норвежский художник писал своему коллеге и другу Эрику Вереншёлло: «Ко мне приезжали русские. Один из них — молодой богатый человек — занят созданием художественной галереи в Петербурге. Он разъезжает повсюду и отбирает лучшие произведения. Он очень умён и интеллигентен и обладает прекрасным вкусом. Он просил узнать у тебя, не пришлешь ли ты ему картину ценой в тысячу франков. Ты сам можешь выбрать сюжет, размер и срок доставки. Я готов поручиться за этого человека. Его адрес: Сергей Дягилев, Санкт-Петербург, Фонтанка 24» [1].

В большом очерке «Современная скандинавская живопись», опубликованном в литературно-научном и политическом журнале «Северный вестник» за ноябрь 1897 года, Дягилев не только даёт обзор норвежского, шведского, датского искусства и особенностей творчества отдельных мастеров, но также рассказывает о своих встречах с художниками. Он посетил живущего вдали от цивилизации, в лесу и черпающего из него своё вдохновение шведского художника-анималиста Бруно Лильефорса. В родном городке Мура провинции Даларна на берегу озера Сильян Дягилев гостил у Андерса Цорна. Ему «было невыразимо странно видеть Цорна у себя, в неожиданной обстановке, после всего ослепительного блеска... в парижских салонах, в гостиных Лондона или в галерее портретов великих художников во флорентийской Уффици» [2, с. 362]. После головокружительного успеха за рубежом шведский мастер вернулся в родные края, где процветали

кустарные ремесла, сохранились в неприкосновенности народные костюмы. Неслучайно художник собрал богатую этнографическую коллекцию. Крестьянский мир, мир национальной традиции не был для Цорна чужим, его отец был пивоваром, а мать — крестьянкой. А потому обращение к темам повседневной жизни и праздников своих земляков было для него так же естественно, как и жизнь среди них. Творчество Цорна имело большое влияние на русских художников, многие, как уже было замечено, видели его работы на выставках за рубежом. Однако для тех мастеров, которые были знакомы с картинами шведского маэстро только по репродукциям, предстоящая выставка в Петербурге была первой возможностью увидеть его произведения в подлиннике.

Торжественное открытие состоялось 11 октября 1897 года. По сути это была выставка-продажа, но экспонировалось много работ и из собраний Стокгольмского национального музея, Норвежской национальной галереи, Брамзеновской и галереи Гиришпрунга из Копенгагена, а также из частных коллекций. Такие художники, как А. Цорн, Э. Вереншёльль, пейзажист и шведский принц Евгений, Г. Мунте отправили в Петербург не только свои произведения, но и работы других мастеров из собственных собраний. Всего экспозиция включила в себя 289 работ современных художников Швеции, Норвегии и Дании. Здесь была и графика, и живопись. Судя по каталогу, в жанровом отношении больший процент занимала пейзажная и портретная живопись. Гораздо меньше был представлен бытовой жанр, картин же на историческую тематику не было совсем. Экспозицию составили работы Андерса Цорна, Бруно Лильефорса, Эжена Янсона, Карла Нордстрёма, Эрнста Юсефсона, Карла Ларссона, Кристиана Крога, Эдварда Мунка, Фрица Таулова, Эрика Вереншёлля, Герхарда Мунте и других. Всего в выставке участвовали 74 художника.

Учитывая, что из всего многообразия зарубежного искусства в России демонстрировалось преимущественно французское, такая масштабная экспозиция работ скандинавских мастеров привлекла всеобщее внимание и имела широкий отклик в прессе. В условиях конфронтации молодого русского искусства и его предшественников, творчество скандинавов неизбежно рассматривалось со сходных позиций. Так автор статьи о выставке, опубликованной в журнале «Нива», резко критиковал произведения современных художников Северной Европы, говоря об их «неуспехе у публики», причина которого кроется в стремлении скандинавов к «новым веяниям». Однако такая консервативная оценка была свойственна в основном официальной академической критике. В художественной среде, как молодых, так и мастеров старшего поколения выставка вызвала положительные отзывы. Основанием того, что среди

почитателей скандинавов оказались русские художники разных поколений, явилось разнообразие экспонируемых произведений. Если в Западной Европе переход от одного направления к другому был последователен и относительно растянут во времени, то процесс эволюции скандинавского искусства оказался сжат в более тесные хронологические рамки. Таким образом, выставка смогла продемонстрировать развитие искусства Норвегии, Швеции и Дании от реализма до новейших направлений.

Мастером, оказавшим большое влияние на русских художников, несомненно, был Андерс Цорн. Отзвуки его творчества можно видеть в некоторых работах Серова, Коровина, Кустодиева, Архипова, Малявина, Бразы и других. Виртуозная техника шведского маэстро отвечала поискам многих русских живописцев того времени. Выразительная манера письма в рамках реалистического искусства, способность передать свежесть впечатления и сохранить неподдельную естественность образов не могли не привлечь к себе мастеров, перед которыми стояла задача обновления живописного языка. Андерс Цорн не только отправил свои произведения на выставку, но и приехал сам. 26 октября в ресторане Диона в честь прославленного шведа состоялся банкет, где присутствовали И. Е. Репин, С. П. Дягилев, А. Н. Бенуа, Л. Н. Бенуа, С. И. Мамонтов, В. А. Серов, К. А. Коровин и др.

На выставке в Петербурге были показаны восемь живописных работ Цорна, среди которых «Автопортрет» (1896), «Тост» (1892), «Воскресное утро» (1891), «Портрет художника Макса Либермана» (1891), а также 15 офортов. Публика имела возможность увидеть и одну из последних картин шведского мастера «Ночь на Ивана Купала в Далекарлии» (наименование произведения, заявленное в каталоге). Эта одна из наиболее часто репродуцируемых работ художника, была написана в год проведения выставки и сейчас находится в собрании Стокгольмского национального музея. В своих воспоминаниях Цорн писал, что идея создания этого произведения пришла к нему в одном из городков провинции Даларна (Далекарлии — устаревшее название), где они оказались с принцем Евгением, став свидетелями подобного празднества.

На зелёной лужайке перед избой в стремительном танце кружатся пары в национальных костюмах. Экспрессивная манера письма, отсутствие чётко выписанных деталей даёт зрителю возможность уловить ритм танца. Вся сцена, лишённая даже малейшего оттенка статичности, производит впечатление неподдельной естественности. По всей картине разлито воодушевление народного праздника и «майское дерево», написанное в верхнем правом углу, отсылает зрителя к празднованию летнего солнцестояния (Midsommar), приходящегося на конец

июня. Художник замечательно передаёт освещение первых лучей восходящего солнца в период белых ночей.

Примером влияния творчества Цорна на русских художников может быть Ф. А. Малявин, посвятивший своё искусство национальной тематике. Именно в 1897 году молодой живописец, ученик Академии художеств подходит к завершающему этапу своего обучения — написанию конкурсной работы на получение звания художника. Осенью ему было разрешено приступить к разработке темы дипломной картины. И хотя к следующему году работа не была написана, завершил ее Малявин только в 1899 г., начало интенсивных поисков приходится как раз на время проведения Скандинавской выставки в Петербурге. Для увлечённого творчеством Цорна молодого художника это была первая возможность увидеть его произведения в подлиннике.

Как и для картины знаменитого шведа, идею создания конкурсной работы «Смех» Малявину подарила сама жизнь. В своих воспоминаниях Михаил Васильевич Бабенчиков, автор неопубликованной монографии о Малявине, познакомившийся с художником до его отъезда за границу, записал слова мастера: «Вот хотите, расскажу про «Смех», как это у меня вышло. Вот никто до сих пор не знает. Говорят бунтарское полотно, зарево пожаров, вот и Вы тоже писали. А на самом деле просто случай. Не будь его, и никакого бунтарского полотна бы не было» [8]. В необходимости постоянного обращения к природе и Цорн, и Малявин обнаруживают сходство своих творческих методов. Однако самым существенным уроком, который извлек молодой русский художник из знакомства с произведением шведского мастера, было понимание того, что темой современной многофигурной картины, достойной внимания может быть не только драматичные и важные страницы истории или сюжеты с ярким социальным подтекстом, но и ничем непримечательные на первый взгляд сцены из крестьянской жизни. Стены Рафаэлевского зала АХ ещё не лицезрели произведения, подобного этому. Для полотна, написанного конкурентом с целью получения звания художника, здесь было много нетипичного. Малявин всего лишь изобразил заливающихся смехом, одетых в ярко-красные, раздуваемые ветром сарафаны, крестьянок на ярко-зелёном лугу.

Вспоминая впоследствии о конкурсной картине Малявина «Смех» С. К. Маковский писал: «Вся картина, яркая, задорно-своевольная и по краскам и по рисунку, рядом с немощными жанрами из академических мастерских, вызывала какое-то радостное недоумение». Кроме того, работы Цорна повлияли на молодого художника и в техническом отношении. Картина явилась откровением по смелости манеры письма и насыщенности красок, несвойственных для академических стен. Работа

выделялась среди прочих явным нежеланием сковывать свой живописный темперамент ученическими рамками. Отчасти под влиянием Цорна, именно в этом произведении состоялся первый опыт подлинного освобождения живописного мастерства Малявина от оков академической традиции.

Скандинавская выставка в Петербурге стала основанием для начала коллекционирования произведений мастеров северной Европы в России. Если в начале 1890-ых годов приобретение работ скандинавов русскими было нечастым явлением, то после 1897 года их произведения появляются во многих отечественных собраниях. Часто объектом интереса коллекционеров становился норвежский художник Фриц Таулов. Его работы находились в коллекциях кн. Тенишевой, С. И. Мамонтова, А. Н. Ратькова-Рожнова, И. С. Остроухова и других. Однако в среде художников произведения Таулова были известны и до выставки. Так с норвежским мастером был лично знаком Н. Д. Кузнецов, он часто бывал за границей и привёз в Россию несколько пейзажей Таулова, с которыми, по воспоминаниям А. А. Рылова, можно было познакомиться в мастерской. На выставке были показаны восемь пейзажей норвежского мастера. Среди которых: «Северный пейзаж», «Старая фабрика в Норвегии», «Осенний день», «Зимнее солнце» и другие.

Кроме того экспозиция познакомила петербургскую публику с картинами известного шведского анималиста Бруно Лильефорса; с акварелями на тему народных сказаний норвежского мастера Герхарда Мунте; с пейзажами шведов Эжена Янсона и Карла Нордстрёма; с портретами и пейзажами норвежца Эрика Вереншёлля, иллюстрации саг которого будут впоследствии обильно воспроизводиться в журнале «Мир искусства»; с акварелями шведского художника Карла Ларссона, незадолго до этого покоровившего Париж своими работами, изображающими сцены из семейной жизни; работами известного датского живописца Вильгельма Хаммершёя и др.

«Скандинавская выставка» не только обогатила представления русских художников и зрителей о скандинавской культуре, но и обозначила устремления дальнейшего развития современного искусства в России на пути его обновления. Предваряя последующую «Выставку русских и финляндских художников» 1898 года, она ознаменовала собой зарождение выставочной деятельности объединения «Мир искусства».

Список литературы:

1. Вереншёлл М. Поездка Сергея Дягилева в Норвегию [Электронный ресурс] // Вся Норвегия на русском: сайт. — URL: http://www.norge.ru/djagelev_norge (дата обращения: 23.01.2012)

2. Дягилев С. П. Современная скандинавская живопись // Северный вестник. — 1897. — № 11.
3. Живова О. А. Филипп Андреевич Малявин. — М.: Искусство, 1967. — 293 с.
4. Каталог Скандинавской выставки. С-Пб, 1897.
5. Лапшин В. П. Союз русских художников. - Л.: Художник РСФСР, 1974. — 420 с.
6. Маковский С. К. Малявин // Жар-птица. — № 1923. — № 10.
7. Мухина Т. Д. Русско-скандинавские художественные связи XIX — начала XX веков. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. — 114 с.
8. РГАЛИ, ф. 2094, оп. 1, ед. хр. 6.
9. Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. - М.: Искусство, 1964. — 838 с.
10. Сергей Дягилев и русское искусство: в 2-х т. — М.: Изобразительное искусство, 1982.
11. Скандинавская выставка // Всемирная иллюстрация. — 1897. — № 1501.
12. Скандинавская выставка // Всемирная иллюстрация. — 1897. — № 1502.
13. Скандинавская выставка // Нива. — 1897. — 10.
14. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. — М.: Искусство, 1970. — 293 с.

**ВЛИЯНИЕ ОБРАЗА «IMMACULATA CONSERCIO»
НА РАЗВИТИЕ ИКОНОГРАФИИ БОГОМАТЕРИ
В РОССИИ ВО 2-ОЙ ПОЛОВИНЕ XVII—XIX ВЕКА.
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ**

Суворова Евгения Юрьевна

*аспирант Московского Педагогического Государственного
Университета, г. Москва
E-mail: suvevgeniya@mail.ru*

Церковное искусство синодального периода, длительное время, вплоть до конца 80-х гг. XX вв., из-за определенных идеологических установок не привлекало внимания отечественных учёных. Методика преобладавшего в изучении древнерусского искусства формально-стилистического анализа не подходила для осмысления поздней русской иконописи, утратившей во многом высокий образный и стилистический строй древних памятников. Несмотря на то, что церковное искусство

синодального периода является одной из значительных составляющих русской культуры Нового времени, российская наука, считая его упадническим, изучала лишь её светский компонент.

Вместе с тем, параллельно со светским искусством в XVIII— начале XX вв. продолжала существовать традиционная церковная культура, которая являлась продолжательницей и наследницей древнерусского искусства, что выражалось, прежде всего, в преемственности иконописных традиций. В этот период под влиянием западноевропейских источников активно развивается иконография новых образов.

По силе своего влияния на русское иконописание одним из наиболее значительных явлений этого времени следует признать иконографию Богоматери «Immaculata Consercio» («Непорочное Зачатие»), которая появилась и получила широкое распространение в католическом мире Западной и Восточной Европы. Затем она отразилась в искусстве православных стран в разных стилистических направлениях, ориентированных на художественные вкусы различных сословий и способствовала распространению целого ряда русских икон Богоматери, имеющих свою семантику.

В настоящее время вопросы изучения церковного искусства Нового времени приобрели особое звучание в силу следующих причин. Во-первых, в связи с усилением интереса к культурному наследию Русской Церкви, что привело к значительному пополнению музейных, церковных и частных собраний памятниками церковного искусства Нового времени. Во-вторых, к середине 1990-х гг., по мере изучения позднего иконописания, стало изживаться предвзятое отношение к церковному искусству Нового времени. И наконец, самая главная причина, на наш взгляд, заключается в том, что иконы синодального времени, продолжили многие традиции древнерусского искусства. В итоге наступил и черёд изучения искусства синодального периода.

Первым среди отечественных специалистов кто непосредственно обратился к иконографии «Immaculata Consercio», был протоиерей Георгий Флоровский, который в 20-х гг. XX в. эмигрировал в Европу, где пишет в Париже в 1932 г. о ней статью [1, с. 48]. В исследовании автор приводит самые основные вехи развития догмата и иконографии «Immaculata Consercio» и справедливо утверждает, что это характерный западный сюжет, совершенно чуждый восточной иконографии.

В дальнейшем прерогативой изучения иконографии «Immaculata Consercio» пользуются западноевропейские учёные.

Наибольший интерес для нашей темы представляет классический труд Э. Маля «Религиозное искусство после Тридентского собора» (1932), [5, р. 38—48] который неоднократно издавался во Франции. Автор

обращается к иконографии католического искусства конца XVI — XVIII вв., в частности к иконографии «Immaculata Consercio» на изобразительном материале Д. Л. Бернини, М. Караваджо, Ф. Сурбарана, П. П. Рубенса.

Здесь стоит обязательно упомянуть и о труде, изданном на французском языке «Иконография христианского искусства» Л. Ро (1957 г.), [6, р. 79—83] в котором кратко излагается история возникновения иконографии «Immaculata Consercio». В этой работе выделяется два источника ее иконографии. Первым является образ «Жены, облечённой в солнце» из «Видения Иоанна Богослова» (12.1), вторым — образ Девы из «Песни песней».

Свою точку зрения на развитие названной иконографии излагает испанская исследовательница С. Стратон в своей фундаментальной монографии (1989) [7]. Опираясь на мнения своих предшественников, автор подробно освещает историю возникновения догмата в Римской Католической Церкви и сложение иконографии «Immaculata Consercio» в искусстве Испании.

Начиная с 90-х гг. XX в., появляется и стремительно нарастает научный интерес к церковному искусству Синодального периода, и, в частности, к поздней иконографии Богородицы, что отразилось в 2-х публикациях, в которых упоминается или исследуется иконография образа Богородицы «Immaculata Consercio».

Работа Л. А. Щенниковой посвящена двум чтимым Богородичным иконам из Архангельского собора Московского Кремля: «Иосафовской» и «Благодатное небо» (2002) [4, с. 285]. Интерес для нас представляет вторая икона, возникновение иконографии которой автор возводит к образу «Immaculata Consercio» и приезду в Россию Софии Палеолог.

Е. Ю. Садыкова в связи с историей создания триптиха «Богородица во славе» собора Нотр-Дам в Мулене, исполненного около 1498 г., в своей статье (2006) [1, с. 200—203] косвенно затрагивает историю сюжета «Immaculata Consercio», справедливо полагая, что центральная часть алтарной картины связана с догматом «Непорочного зачатия».

Тема иконографии «Immaculata Consercio», как источника русских поздних Богородичных икон, впервые, была поднята в нашей дипломной работе, защищённой в Православном Свято-Тихоновском Гуманитарном Университете в 2000 г. под руководством Л. А. Щенниковой. В ней [3, с. 417] анализируется возникновение иконографии Богородицы «Помощница в родах». По нашему мнению, западноевропейский образец, на который ориентируется первый тип иконы «Помощь в родах» — это сокращённый адаптированный на русской почве вариант иконографии «Immaculata Consercio».

На протяжении последних пятнадцати лет появились работы, посвященные проблематике церковного искусства Нового времени, истории русской иконы, художественным центрам, иконографии и стилистике поздней иконописи. В сборниках статей и каталогах по данным темам рассматриваются преимущественно отдельные вопросы и группы произведений. В этом отношении подробное изучение одного из пластов искусства этой эпохи, выделенного по иконографическому принципу, имеет существенное значение.

К сожалению, отечественными специалистами совершенно не изучены: вопрос о связи «Immaculata Consercio» с русскими иконами Богородицы, тема влияния иконографии «Immaculata Consercio» на русское религиозное искусство Позднего времени, история возникновения и бытования в русской культуре икон Богородицы, источником которых явилась иконография «Immaculata Consercio», проблема происхождения и бытования в католическом искусстве иконографии «Immaculata Consercio» («Непорочное зачатие»).

Наше исследование является первым опытом подобной работы: в ее основу положено осмысление влияния иконографии «Immaculata Consercio» («Непорочное Зачатие») на русскую художественную традицию XVII—XIX вв., которое до сих пор не нашло своего исследователя. Тема «Непорочного Зачатия» в русском искусстве влечет за собой изучение большого количества памятников XVII—XX вв. из церковных и частных собраний, ранее никем не исследованных в контексте проблемы влияния «Immaculata Consercio».

Список литературы:

1. Георгий Флоровский, прот. О почитании Софии, премудрости Божией, в Византии и на Руси. // Альфа и Омега. М., 1995. Вып. 1. — 48 с.
2. Садыкова Е. Ю. Догмат Непорочного зачатия и воплощение этого новозаветного сюжета в изобразительном искусстве. Муленский триптих // Вести МГУКИ. М. 2006. № 6 (ноябрь—декабрь). — 200—203.
3. Суворова Е. Ю. Русские иконы Богородицы «Помощница в родах» XVIII — начала XX веков. Проблемы иконографии. // Искусство христианского мира. ПСТГУ. М. 2007. Вып. 10. — 417 с.
4. Щенникова Л. А. О двух чтимых Богородичных иконах из Московского Кремля // Архангельский собор Московского Кремля. Красная площадь. М. 2002. — 285 с.
5. Emile Male. L'art religieux après le Concile de Trente. Paris. 1932. —38— 48 p.
6. Reau L. Iconographie de l'art chretienne. Paris. 1957. Vol. 2. — 79 — 83 p.
7. Suzanne Stratton. La Immaculada Concepcion en el arte Espaniol. Madrid. 1989.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЧЕЛОВЕК ПЕРЕД ЛИЦОМ НЕБЫТИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. ТОЛСТОГО И О. БАЛЬЗАКА

Исмагилова Диля Фиритовна

студент VI курса СГПА, г. Стерлитамак

Царева Рима Шугаевна

доктор пед. наук, профессор СГПА, г. Стерлитамак

E-mail: slovostr@yandex.ru

У О. Бальзака и Л. Толстого, как у подлинных художников, безусловно, есть некоторая основная «интуитивная» тема, предмет, определяющий всё их творчество. Предметом, на который неизменно была устремлена душа Л. Н. Толстого, была смерть. Об этом писали в свое время С. А. Андреевский, С. А. Ломакина, Е. Н. Куприянова, С. Цвейг, С. Н. Зенкин и др. Смерть рассматривалась не как метафизически случайный, хоть и неизбежный конец жизни, но как ее завершение и ее отрицание, как загадка, являющаяся загадкой самой жизни. «Мне очень хорошо жить на свете, т. е. умирать на этом свете», — пишет Толстой Страхову в 1887 году. У французского писателя Оноре де Бальзака свое понимание философии жизни и смерти. В «Шагренево́й коже» исследование скрытых загадок жизни и смерти осуществлено с поразительной глубиной и блеском, в формах художественно своеобразных, сочетающих самую смелую фантастику с великолепными по точности наблюдениями. Роман этот стал центром философских этюдов «Человеческой комедии». Тон, стиль, композиция, окраска всех этих этюдов «находятся в полной гармонии с «Шагренево́й кожей», вокруг которой они сгруппированы» [4, с. 98]. Своих героев русский и французский писатели «с эстетическим удовольствием» подвергают испытанию смертью, потому что, по их мнению, только тот постигнет и

поймет жизнь, кто способен проникнуть в сущностные глубины смерти. В исходной ситуации герои Бальзака и позднего Толстого действуют, в сущности, одни, они не испытывают на себе «просвещающего» давления действительности, поэтому ощущают себя свободными и считают, что так жить и надо, и должно. Именно в исходной ситуации раскрывается мотив одиночества — один из характерных в поздних повестях Толстого. Все это играет особую роль в раскрытии, отличающейся от бальзаковской, авторской позиции в повести Толстого, которая выражается в описании ужасающей повседневности, эмоций страдания и покаяния. Основным сюжетно-композиционным принципом, определяющим специфику его повестей 1880-90-х годов, является организующая роль героя, следование логике его развития. Герой «Смерти Ивана Ильича» не только определяет построение произведения, но в значительной мере является носителем авторских мыслей, его сознания. Показывая русского человека в момент кризиса и перелома, писатель понимает, что человек из общества, привыкший жить «приятно и прилично», не может вдруг измениться. Нужны сильные потрясения, чтобы благополучный барин увидел вокруг все в новом свете. Возвышенное состояние души перед смертью — один из любимых мотивов Толстого. Герой в своем одиночестве кается и осознаёт, что вся его жизнь прошла «не так», что она была заблуждением, что основы её были несправедливыми. С. А. Андреевский, характеризуя изменение взглядов писателя по отношению к основным мировоззренческим проблемам, приходит к заключению, что «по всем явлениям жизни у Толстого замечается постепенная замена прежнего вдохновения рассудочностью и прозою». Именно «подобие жизни», отмечает и изображает писатель, рассказывая об успехах выросшего в чиновной среде Ивана Ильича, его интересах и увлечениях. Художественной силы Толстой достигает здесь не обрисовкой отвратительных пороков, не развенчанием преступлений, а показом той внешне очень привлекательной, исполненной довольства, благополучия жизни, которая, однако, не содержит в себе ничего настоящего [3, с. 480]. Н. Бердяев справедливо заметил, что толстовские герои всегда оказываются на перепутье двух миров. Этот мир, мир реальностей, окружающий людей, — не подлинный, не истинный, а лживый и условный. Он только искаженный отблеск «мира иного», мира божественных духовных ценностей. Британский писатель и литературовед Алан де Боттон подчеркивает иное: русский герой повести Толстого всю жизнь в высшей степени озабочен своим статусом. В последние недели жизни он осознает, что понапрасну растратил отпущенные ему годы, что вел внешне респектабельное, но внутренне пустое существование. Он вспоминает детство, учебу, карьеру и видит, что все его поступки определялись желанием выглядеть значительно в

глазах окружающих; собственные мысли и чувства приносились в жертву мнению людей, которым, как теперь стало ясно, он глубоко безразличен. Ощущение растроченной жизни усугубляется пониманием того, что окружающие любили его статус, а не его истинное, трепетное «Я». Его уважали как судью, состоятельного отца и мужа, но все это вмиг исчезло, и сейчас, когда ему плохо, он не находит любви. «С утратой интереса к корыстной любви теряет значение все то, к чему мы стремились, чтобы ею заручиться. Если богатства, почести и власть приносят любовь, которая исчезнет вместе со статусом, оставив нас в последние предсмертные часы тосковать о человеческой ласке, не лучше ли сосредоточиться на отношениях, которые строятся на чем-то более прочном?» [1, с. 212].

Роман «Шагреновая кожа» [1831], так же, как и повесть Толстого, — книга, написанная с великолепной глубиной мысли и таланта, поражает универсальностью охвата французской жизни. «Шагреновая кожа» реализовала богатейший запас накопленных наблюдений другой эпохи, другой страны и ввела читателей в круг множества тем, конфликтов, ситуаций, характеров, за которыми проступают гигантские очертания «Человеческой комедии». В «Шагреновой коже» намечены масштабы одной из тем, которая станет главной у позднего Л. Толстого — темы утраты иллюзий. Удручающая картина духовной деградации блестящего, внешне полного жизни европейского общества, охваченного жадной золотом и наслаждений, сделавшего главным принципом существования — гедонизм, свидетельствует о том, что уже в «Шагреновой коже» Бальзак подходит к своему главному художественному символу — изобразить «социальный двигатель» XIX века, охватить скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий. Многими иллюзиями согласится Рафаэль де Валантен заплатить за исполнение желаний. Шагреновая кожа может принести их исполнение, но потребует за это очередной кусок жизни, она будет убывать, унося дни. Мрачная символика романа, философски обобщающего судьбу личности в хищническом обществе, говорит о свирепом, жестоком характере борьбы за существование. Рафаэль из породы тех, «одежда которых, если она в пыли, начинает досаждать». Он аристократ по духу, ему стыдно работать как каторжнику, но на наслаждения он неожиданно находит время и деньги. Символическая роль талисмана этим не исчерпывается. Роман дает очень много материала для понимания второй стороны темы шагреновой кожи, как основного символа романа. Индивид, наделенный чудесной властью, может осуществить свои мечты, может утвердить себя как успешная личность, реализовать все заложенные в нем возможности. Что он изберет? Шагреновая кожа символизирует собой прообраз палача: она требует жизни. Но человек не хочет ее отдавать ни за что, не согласен

поступиться ни мгновением за возможность осуществить самый смелый каприз. Обнаружились бездонные глубины инстинкта эгоизма и соревновательности как основной черты социального типа. В раскрытии двустороннего смысла темы шагреневого каприза сказалась могучая диалектика романиста. Волшебная власть шагреневого каприза почти незаметна, она как бы спрятана где-то в глубинах жизни. Она направляет случайности, повелевает ими, скрывается за ними, но не обнаруживает свою магическую силу непосредственно. Она присутствует, но так неслышно, что о ней можно позабыть. Магическая сила талисмана осуществляется в формах реальной жизни.

Марсель Пруст признавался, что есть писатели, которых любишь, подчиняясь им: от Толстого получаешь истину, как от того, кто больше и сильнее, чем ты сам. Что до Бальзака, то «вся его вульгарность известна, и она поначалу нас часто отталкивает; затем начинаешь его любить, и тогда улыбаешься всей его наивности, которая так хорошо его выражает; его любишь с той небольшой долей иронии, которая смешивается с нежностью; знаешь его недостатки, неприглядные стороны, но любишь их, потому что они принадлежат ему» [2, с. 115]. Русский писатель, между тем, говорил, что человек чувствует свою свободу в той мере, в которой он переносит свою жизнь из плотского существования в духовное. Шагреневая кожа у Бальзака могла многое, но оказалась не в состоянии возвеличить личность Рафаэля. И здесь мы видим смерть моральную задолго до смерти в её физическом понимании. Но Бальзак прибегает к «избыточности» стиля, к компрессии смыслов, мистическим средствам воплощения данной темы в романе, а великий Толстой показывает нам это посредством подробностей бытийного существования своего героя. Движение сюжета в их произведениях определяется не столкновением между персонажами, а конфликтом героя с миром, с его навязанными фальшивыми ценностями, с социальными условностями и мифами. Эти коллизии писатели переносят в сферу внутренних переживаний героев, которые в экзистенциальной пограничной ситуации, исключительной ситуации психической трансформации открывают главную тайну жизни и говорят на языке вечности.

Список литературы:

1. Боттон А. Озабоченность статусом // Иностранная литература. — 2012. — № 1. — С. 168 — 217.
2. Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. — М., 1996.
3. Фортунатов Н. М. и др. История русской литературы XIX века // Под ред. Н. М. Фортунатова. — М., 2008.
4. Французский символизм.— М. , 2000.

ПУБЛИЦИСТИКА ВОЕННЫХ ЛЕТ А. П. ПЛАТОНОВА В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ МАНЕРЫ ПИСАТЕЛЯ

Казимирчук Александра Дмитриевна

журналист, ООО «Процвет»

E-mail: sasha_kazik@mail.ru

Андрей Платонович Платонов занимает особое место в русской литературе XX века. Читателей его произведений поражает неповторимая манера письма и самобытность речевых перевоплощений. Изучением «нетрадиционного» стиля Андрея Платонова, в той или иной литературоведческой парадигме, занимались ученые: Н. Корниенко, М. Дмитриовская, Е. Толстая-Сегал, Н. Малыгина, Л. Шубин, К. Баршт, Т. Радбиль. Языковые аномалии в его прозе изучены и систематизированы, однако, тайна того явления, которое называется «язык Платонова», остается. А.П. Платонов прошел сложный путь от пролетарского публициста, доверчиво следовавшего советским идеалам, до писателя категорически отвергавшего текущую власть и неоднократно вступавшего с ней в конфликт. Мы видим как вместе со взглядами автора, менялся и его индивидуальный стиль, его творческая манера. Изучая язык Платонова можно предположить, что именно военная публицистика воплотила в себе апофеоз речевых трансформаций и завершила формирование литературно-поэтического мира художника. На Великую Отечественную войну автор отправился в качестве военного корреспондента газеты «Красная звезда», его фронтовые статьи пользовались колоссальным успехом у солдат в силу того, что были написаны не «по — материалам», а свидетелем, который находился в действующей армии, присутствовал на важнейших для отчества битвах. Он был очевидцем битвы на Курской дуге и сражения на Днепре, освобождения Украины и Белоруссии — его очерки имели терпкий запах пороха, были патриотичны до самой последней строчки и заучивались бойцами наизусть. В рассказах сохраняется присущая автору неоднозначность оценок, атмосфера парадоксальности бытия, внутреннего конфликта человека и мира. В это время он печатается в журналах «Октябрь», «Знамя», «Новый мир», «Краснофлотец», «Красноармеец», в которых публикуются: «Броня» (1942), «Одухотворенные люди. Рассказ о небольшом сражении под Севастополем» (1942), «Крестьянин Ягафар» (1942), «Иван Толокно — труженик войны» (1943), «Прорыв на Запад» (1944), «В Могилеве» (1944) и д

Платонов очень точно определил задачу литературы в годы войны: «Назначение литературы нашего времени, времени Отечественной войны, это быть вечной памятью о поколениях нашего народа, сберегших мир от фашизма и уничтоживших врагов человеческого рода. <...> Слово «вечный» не будет преувеличением, если образы людей нашего времени будут запечатлены в произведениях, полных истины действительности, одухотворенных оживляющим мастерством писателя» [2, с. 340]. Публицистика писателя 1941—42 гг. логично вписывается в общий идеологический контекст того времени, но вместе с тем имеет свой поэтический строй и художественный голос, насыщена настоящими человеческими историями о мужестве перед лицом смерти, потерях и личном героизме. Трагическое раскрывается через судьбы «тружеников войны» [3, с. 131], наполненных прямолинейным оптимизмом, элементами наивного бодрячества, мифологизированностью эпических героев, погибающих в бою, таких как пожилой моряк Семен Саввин из рассказа «Броня» или запасной красноармеец Степан Трофимов из рассказа «Божье дерево». Публицист понимал, как важно описывать в статьях настоящие, яркие, полные жизни характеры, которые могут стать примером и образом для солдат, а также помогут им увидеть эти черты в самих себе, в своих товарищах. В военной публицистике 1943-45 возникает документальность, хроникальное описание событий: «Войска 3-его и 1-го Белорусских фронтов, прорвав оборону противника на широком фронте, разбили фланги 4-й немецкой армии. Потоками наступающих были одновременно смяты фланги соседних немецких армий — 3-й танковой армии, расположенной севернее 4-й, и 9-й армии, расположенной южнее 4-й» [3, с. 313]. Платонов все чаще обращается к жанру интервью, беседы, он не просто списывает героев с настоящих людей, но и передает их живую речь: «Один красноармеец сказал: бой есть жизнь на большой скорости. Это верно. Жизнь на большой скорости означает, что формируется великое множество людей, причем складываются и такие характеры, которые не могли сложиться прежде и которые, возможно, никогда более не повторяться в качестве подобия в другом человеке» [2, с. 342].

Нельзя не заметить, что важнейшие для автора темы, впервые озвученные в статьях раннего творчества, «живительной, всепрощающей земли» и «очищающей, орошающей силы» в образах воды, стали константами в его поэтическом мире именно в публицистике Великой Отечественной войны. Важно отметить, что в отличии Василия Гроссмана, который также работал специальным корреспондентом в «Красной звезде», И. Эренбурга, К. Смирнова, Н. Тихонова и других

писателей-публицистов того времени, Платонов — один из немногих, кто обращался не к «советскому народу», а к русскому, и призывал защищать родные земли, а не социалистические идеалы. Как он пишет в статье «Прорыв на Запад»: «Земля, смолотая и ещё раз перемолотая огнем, перетерла тела врагов и смешала их с собой столь бесследно, что лишь по частям одежды можно узнать, что здесь пребывает кто-то посторонний» [3, с. 300]. Земля не остается равнодушной и, страдая вместе с отечеством, вступает в схватку с врагом.

Вчитываясь в рассказы Платонова о войне, в его мифологизированные представления о смерти, преодолении, убийстве и самозащите, мы видим колоссальную разницу в том, как другие авторы раскрывают эти темы. В его описаниях нет кровожадности и желания отомстить, он скорее с ужасом наблюдает происходящее, пытается объяснить для себя смысл войны, её причины, обосновать ненависть и убийства на поле битвы. Он провозглашает войну злом, но это лишь этап, который, все равно, рано или поздно, закончится, уступив место справедливости и высшей правоте. Читатель видит события глазами писателя, который знает, что земля поглотит и растворит в себе все ужасы, пережитые русскими в этой битве: «Я сам стал смертью для своего неодоушевленного врага и обратил его в труп, чтобы силы живой природы размолотили его тело в прах, чтобы едкий гной его существа пропитался в землю, очистился там, осветился и стал обычной влагой, орошающей корни травы» [3, с. 34]. Эти идеи логично вписываются в контекст размышлений автора о религии, возрождении, любви, смерти и являются принципиально важными в становлении языковой манеры автора.

Вспоминая статьи Платонова о гражданской войне, на которой он побывал ещё мальчишкой, мы понимаем, какой огромный путь прошел его индивидуальный стиль. Все преобразования в социокультурной обстановке страны нашли языковое отражение в творчестве писателя. Его способ изображения деталей события лишился былой бравады. В 20-е годы Платонов писал о войне эмоционально и торжественно, в манере, свойственной писателям пролеткульта: «Звено за звеном рвется под сокрушающими ударами трудового молота рабская стальная стяжка, которую хотели надеть на нашу шею белые воинствующие орды буржуазии» [4, с. 22]. А публицистика периода второй мировой войны, стала основой для новой художественно-философской теории автора: «Если живая, и частная конкретность Отечественной войны стучится когда-либо в будущем силой забвения то, как люди могут увидеть для себя поучение из великого, но уже минувшего события. Здесь важна именно частная конкретность, потому что литература имеет дело с отдельным человеком, с его

личной судьбой, а не с потоками безымянных существ» [3, с. 495]. Платонов, в силу своего провидческого дара, во многом предвосхитил те пути, по которым развивалась военная литература, и стал, своего рода камертоном, задающим тон и определяющим её общий настрой. Писатель, в силу своей близости к народу, в своей военной публицистике смог быть оригинальным, самобытным, но вписывающимся в общий контекст мышления эпохи. Если публицистику А. П. Платонова военных лет рассматривать как «философию в образах» [1, с. 4], то становится понятна мифологизация окружающей среды, как попытка сохранить веру в отечество, русский народ, чей духовный подъем был подорван годами кровопролитной битвы.

Рассматривая эволюцию творческой манеры писателя от одной войны до другой, нельзя не заметить, что революцию и гражданскую войну он описывает с точки зрения советского человека, ратующего за власть, строй, а об Отечественной войне он говорит от лица русского человека, не ориентированного политически. Публицистика автора периода второй мировой наполнена мифологическими образами, его герои, списанные с существующих людей, говорят и действуют так, будто выдуманные персонажи, герои эпоса или сказок, они лишены энергии политических выражений, советской лексики и, свойственных ей, идиом. Эти приемы он использовал ранее в романе «Чевенгур» в конце 30-х, когда гражданская война была им переосмыслена, доведена до абсурда и описана в апокалипсических тонах.

А. П. Платонов, тесно соприкасаясь с проявлениями народной культуры, сформировал свой уникальный язык, хотя не считал свою изобразительную манеру чем-то устоявшимся, окончательно оформившимся. Именно поэтому он позволял себе писать, так как ему казалось, диктовала сама ситуация. В военной публицистике 40-х, он считал необходимым упрощать свой слог, никогда не делая его примитивным, но оставляя его доступным для мгновенного восприятия. Тем не менее, значение Платонова для русской культуры не столько в стилистическом новаторстве, сколько в том, что он глубже многих понял весь трагизм произошедшего с нашим народом в эпоху ленинских и сталинских преобразований, в эпоху войны. Он сумел изобразить нечеловеческие страдания, жертвы народа, ужас немецкой оккупации, на своём «необычном языке» так, чтобы понимание произошедшего приходило с уровня философского обоснования. Писатель выступал в роли настоящего фронтового корреспондента, который, двигаясь вместе с войсками по разоренным землям, видел события своими глазами и призывал к сознательному сопереживанию всем, кого коснулась война. Именно доступность и понятность каждому читателю,

становится основанием для создания фундамента «философии в образах», направленной на разрешение вопросов осознания себя на войне: «Кто я — пособник массового уничтожения или спаситель нации? Важная единица в общем процессе преобразований или ничего не решающая жертва?». Ставя эти вопросы, он хотел восстановить хоть какую-то гармонию, которую стихийно разрушила война — быть максимально полезным, подробным и доступным, быть у каждого в доме и у всех на устах.

Известно, что Платонов в публицистике — стилист яркой и резкой, можно сказать, агрессивной индивидуальности, часто употребляющий искривленные, намеренно уродливые, даже вывихнутые словосочетания. Действительно, язык платоновских произведений состоит почти сплошь из нарушений норм стандартного словоупотребления, призванных создавать и постоянно поддерживать в сознании читателя эффект присутствия. Однако в военной публицистике подобных языковых ухищрений он не использовал, тут прослеживается явная трансформация языковой индивидуальности писателя, частичное упрощение семантики. Здесь мы сталкиваемся с писателем, который думает не о себе, а о тех, кто будет его читать, в первую очередь солдаты и их матери. Конечно, даже в коротких предложениях, например «бой есть жизнь на большой скорости» [2, с. 342], сочтется платоновская манера, его индивидуальность, из которых рождается его «особенное» слово. Но на войне он увидел народ в новом свете, и, будто, заговорил на новом языке. Очевидно, что работа фронтового корреспондента дает новое дыхание для Платонова — писателя. К концу войны его начинают интересовать темы не столько героизма на поле боя, а сколько подвиги людей оставшихся в тылу и солдат вернувшихся домой. Он думает о семьях, отчаявшихся ждать вестей с фронта, у которых в это время идет своя беспощадная война за выживание. В рассказе «Возвращение», который вызвал резкую критику за клеветничество в адрес советской семьи, главный герой Алексей «не знал в точности той жизни, которой жила без него его семья», «странен и ещё не совсем понятен был <...> родной дом. <...> Но что то мешало Иванову чувствовать радость своего возвращения всем сердцем, - вероятно, он слишком отвык от домашней жизни и не мог сразу понять даже самых близких, родных людей» [2, с. 318, 317]. Эти темы имели место быть, как бы советская власть их тогда не игнорировала, и Платонов с пронизательностью, свойственной его философии всепрощения и принятия, не может остаться равнодушным.

В завершении стоит сказать, что в годы войны творческая манера писателя существенно эволюционирует, но в ней сохраняется важный

для Платонова вопрос о внутреннем конфликте человека и мира, человека и власти, в котором власть представлена, как некая роковая сила, случайно и равнодушно уничтожающая человека. Платонов повествует о героизме народа, вере в победу над врагом, ему присуща документальность, которой раньше в публицистических материалах мы не наблюдали. При этом он избавил предложения от лишних, усложняющих слов, от чрезмерной эмоциональности и категоричности, в них осталась лишь суть самого мастерства. Следует также подчеркнуть, что в своем желании транслировать правду, Платонов продолжал подвергаться критике со стороны властей и был снова оставлен на «задворках большой литературы».

Список литературы:

1. Дырдин А. А. Русская философская проза после 1917 года: А. П. Платонов, М. М. Пришвин, Л. М. Леонов (символика мысли). — Автореф. дисс. доктора филол. наук — Саратов, 2002
2. Платонов А. П. О Любви. М.: Эксмо, 2010.— 352 с.
3. Платонов А. П. Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941— 1945 годов (Собрание)/ Сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. — М.: Время, 2010. — 544 с.
4. Платонов А. П. Сочинения: науч. изд. М.: ИМЛИ РАН, 2004.-Т. 1: 1918-1927, кн. 2: Статьи. — 512 с.

«ЛИТЕРАТУРА» — «ЖИВОПИСЬ» — «МУЗЫКА»: ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ РОМАНА «КЫСЬ» Т. ТОЛСТОЙ

Пономарева Ольга Александровна

канд. филол. наук, стар. преп. ПГЛУ, г. Пятигорск

E-mail: zigmunda@rambler.ru

Интертекстуальные связи в художественном тексте романа Т. Толстой «Кысь» выражаются зачастую интермедиальной цитатностью: (литература — музыка, литература — живопись, литература — скульптура). Текст романа наполнен именами известных русских и зарубежных живописцев, легенд эстрадной музыки, фигурного катания, строками известных песен, названиями архитектурных сооружений столицы, скульптурных творений.

Стремление к взаимопроникновению разнообразных явлений русской культуры появилось в начале XX века. В это время в художественном сознании была широко распространена идея синтеза, направленная на поиск новых форм творческой деятельности представителями разных искусств. В связи с этим А. Блок писал: «Неразлучны в России живопись, музыка, проза, поэзия... Вместе они образуют единый мощный поток, который несет в себе ношу национальной культуры» [1, с. 161].

Интермедиальность как самостоятельная сфера исследований сформировалась в контексте компаративистики в 1950—1960-е гг. Важную роль в развитии этой науки сыграли работы Оскара Вальцеля о «взаимном освещении искусств», в которых он опирался на концепцию Г. Вёльфлина и развивал идеи общности литературы и живописи. В музыкально-литературной области значительным явлением оказалась монография Кельвина С. Брауна «Музыка и литература. Сравнение искусств».

Н. В. Тишунина в статье «Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований» предлагает несколько определений. В узком смысле интермедиальность — это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в словесном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В широком — это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры. И более полное определение: интермедиальность — это «специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных образов или стилистических приёмов, имеющих для каждой конкретной эпохи знаковый характер» [4, с. 153].

В системе интермедиальных отношений сначала осуществляется перевод одного художественного кода в другой, а затем происходит взаимодействие на смысловом уровне. Так включение элементов других видов искусств в нехарактерный для них вербальный ряд значительно изменяет сам принцип взаимодействия искусств. Н. В. Тишунина отмечает, что описание картины автором передает в литературный текст образный смысл цвета, колорита, формы, композиции и т. д. В то же время перенос «визуальных» элементов в вербальный ряд порождает особый художественный эффект: «утрачивается свобода зрительных ассоциаций, как при восприятии живописного полотна, и возникает цепь ассоциаций смысловых. Поэтому картина «вербальная» никогда не тождественна картине «живописной». Более того, вербальный образ картины часто противоположен живописному, так как статика живописного произведения подменяется динамикой

литературного образа и сюжетной изменчивостью. Поэтому в интермедальности мы имеем дело не с цитацией, а с корреляцией текстов. Можно сказать, что интермедальность — это наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [4, с. 153].

Роман Т. Толстой «Кысь» насыщен такими образными структурами. В тексте они не выполняют функцию передачи смысла цвета, композиции или формы, так как автор вводит эти образные структуры с единственной целью — показать бедность духовной культуры, словарного запаса, примитивность мышления и, наконец, глупость героев, поэтому вербальное описание выживших после катаклизма произведений искусства представляет собой пародийные сцены.

Единственным художником и главным «ценителем» живописи в романе является Федор Кузьмич. При первой же встречи с народом «мурза» раскрыл смысл непонятного для «голубчиков» слова «картина», объяснив доступным языком: «это вроде рисунка, только крашеное» [5, с. 68]. Из его уст впервые жители Федор-Кузьмичска слышат названия картин великих русских живописцев: И. Е. Репина «Не ждали», П. А. Федотова «Завтрак аристократа», М. А. Врубеля «Демон».

Рассказывая о своих творческих планах, Федор-Кузьмич дает краткий «вербальный пересказ» картин. «Картину я хочу такую нарисовать: «Не ждали», ага. Думаю понравится. Там это ну, один входит, а другой, значит, с мест повскакавши и удививши» [5, с. 67]. В данном случае представлено примитивное описание сюжета картины без искажений, то есть новому художнику необходимо исправить лишь подпись.

Картину «Завтрак аристократа» «мурза» модернизирует: «Один сюжет я придумал смешной, ужаси. Там один голубчик мыша ест, а другой, значит, к нему в избу входит. А этот, который ест-то, значит, мыша прячет, чтоб тот-то, другой, не отнял» [5, с. 68]. Таким образом, кусочек хлеба трансформируется в мышь — основной продукт питания в этом художественном пространстве. Действия «мурзы» по замене предмета объяснимы. Ему самому неизвестна семантика слова «хлеб», которое в изобразительном искусстве он заменяет лексемой «мышь». То же происходит со словом «конь» в поэтическом творчестве.

В качестве подарка Федор Кузьмич преподнес «голубчикам» картину М. А. Врубеля «Демон», которую посчитал неудачной: «Одну картину я красил, а она у меня вышла не очень. Назвал «Демон». Ну там я все синим позакалякал, ага. Так я думаю вам ее в рабочую избу подарить, ага. Повесьте ее тут где-нибудь, чего она у меня зря болтается» [5, с. 68]. Известно, что у М. А. Врубеля несколько вариаций этой тематики: «Демон сидящий», «Демон летящий», «Демон поверженный».

Цветовая гамма картины отправляет нас к «Демону сидящему», именно этот вариант наполнен оттенками синего цвета.

Интерес представляет местонахождение картин: три упомянутых «мурзой» шедевра собраны в «Третьяковской галерее» в Москве. Не случайно в мыслях Набольшого Мурзы «понарисовать много картин» и создать «Каблуковскую галерею», тем самым стать не только великим художником, но и знаменитым коллекционером. Галерея в фантазиях Федора Кузьмича предстает такой: «Построю большую-пребольшую избу, картинки нарисую и гвоздиками к стенкам приколочу <...> И в честь себя назову: Каблуковская, дескать, галерея. Ежели кто не знает: Каблуков — мое фамилие» [5, с. 68]. Так Павел Михайлович Третьяков — известный московский собиратель картин вместе со своим братом, Сергеем Михайловичем, в течение более четверти века приобретал картины русских художников и, таким образом, составил самую обширную и замечательную частную картинную галерею в России, которая и названа в их честь.

Позже, когда Бенедикт попадает в библиотеку Красного терема, он уже самостоятельно знакомится с творчеством художников по альбому репродукций. «Есть книги, — а в них картинки, да не простые, а цветные! Право слово, цветные! Цельная книга цветных картинок...» [5, с. 196].

Е. Фарино, говоря о функции произведений других искусств в тексте художественной литературы, отмечает: «Они могут выдавать информацию о данном участке мира (скажем, искусственном или особо ценном), так и о герое (о его вкусах, настроении, впечатлительности, осведомленности, способностях и т. п.). Кроме этого, они могут нести моделирующую нагрузку и в неявной форме интерпретировать для читателя данный мир или ситуацию героя. Разумеется, эти произведения либо должны быть легко опознаваемы читателем и отсылать к упрочившимся за ними коннотациями и интерпретациями либо же должны быть относительно четко «описаны» или «составлены» и этим самым открывать свой смысл» [6, с. 387].

Таким образом, мы узнаем о некоторых пристрастиях героя, оценивающего видимое изображение: «бабы голые, розовые, — и на траве сидят, и на тубарете, и в раскорячку, и по-всякому! Которые тощие, как метла, а другие ничего, полненькие. Одна вон на лежанку лезет и одеялку откинула, — ничего бабец. Ничего. <...> Хорошая баба. Вроде Оленьки, только личико без сметаны» [5, с. 196—197]. Такую высокую оценку Бенедикт дал «Красавице» Б. М. Кустодиева.

Картины, представленные Т. Толстой на обозрение главному герою, легко опознаваемы, несмотря на скудное описание. Так, сле-

дующее описание отправляет нас к картине И. К. Айвазовского «Большой рейд в Кронштадте»: «...море, а на нем ладья, а над ней на палках простыни. Видать, постирушку затеяли и сушат. Но дак оно и удобно: вон в море воды сколько» [5, с. 196]. Т. Толстая не останавливается на комическом переосмыслении поэтических цитат, продолжая «игру» в интермедиальной плоскости.

Описание следует одно за другим и превращается в своеобразный центонный интертекст, который необходимо разгадать читателю: «потом еще много голубчиков на зверях сидят, — звери эти вроде козляка, но без бороды. Тесть сказал: это конь. Конь. Ага. Это, значит, вот он какой, конь. Страшный какой. Но а эти-то сели на него и не боятся» [5, с. 197]. Комментарии главного героя помогают нам узнать картину Васнецова «Богатыри». Бенедикт, наконец, узнает, как выглядит конь и что конь — это не мышь.

Затем следуют натюрморты: «цветы цветные. Горшок, а из него цветы торчат». Под это описание подходят многие картины: «Ваза с цветами» П. Ренуара, «Подсолнухи» В. Ван Гога, «Подсолнухи» К. Моне и многие другие. «Потом вообще все закалякано, не разбери поймешь чего» — авангардная живопись. Эти две картины показались Бенедикту скучными. Последняя — не вызвала у него никаких ассоциаций, вследствие чего осталась без интерпретации.

Самое знаменитое произведение К. С. Малевича в стиле супрематизма «Черный квадрат» вызвала страх у главного героя, а черный цвет — приближение Апокалипсиса: «ничего на картинке нет, один лист белый, а посередь черная дыра квадратная. Больше ничего. Вроде как конец всему. Смотрел на дыру, смотрел, — вдруг так что-то страшно стало, как во сне» [5, с. 197].

Бенедикт вновь возвращается к приятным для него сюжетам: «девушки такие приятные с дитем сидят, смеются, а вдали белые дороги, зеленые холмы, а на холмах города горкой, светлые такие, голубые али розовые, как заря» [5, с. 197]. Предполагаем, что это картина итальянского художника П. Веронезе «Нахождение Моисея» - один из самых популярных в живописи ветхозаветных сюжетов. Младенцем является спасенный матерью Моисей, одна из «приятных девушек» — дочь фараона, взявшая его на воспитание.

Интерес представляет «вербальное описание» следующей репродукции: «...целая толпа голубчиков, и ребяточки малые с ними, а только все голые, только тряпки цветные на них накручены, и будто летят куда вверх, а цветов да венков набрали, — ужаси. А должно, на прополку всем семейством ходили, а лихие люди их ограбимши, зипуны-то посрываамши» [5, с. 197]. Этот «интертекст-пересказ»

(Н. А. Фатеева) отправляет нас к картине П. Рубенса «Праздник Венеры». Бенедикт использует свой «новояз» для интерпретации: «толпа голубчиков», «ребятенки малые» (амуры) на празднике любви. Так как изначально Венера в римской мифологии богиня весны и садов, то действие происходит в живописном месте, с большим количеством цветов. Главный герой не может выйти за рамки действительности, вследствие чего появляются сверхкомичные комментарии: «на прополку ходили», «зипуны посрывавши».

Язык живописи выступает в данном случае в функции «интерсемиотического «перевода» на язык прозы. Интерсемиотический перевод обозначает, что текст, построенный в пределах одной системы (живопись) и трансформируемый в материале другой системы (текст), утрачивает специфические живописно-пластические свойства и приобретает поэтические свойства [3, с. 150]. В случае с интермедийными отношениями в тексте «Кыси» Т. Толстая переводит все на язык пародии.

Следующая картина озарила Бенедикта и изменила его отношения к окружающему миру, а точнее к людям: «раз знакомое что-то на глаза попало — никак, «Демон». Точно. Это что Федор Кузьмич в дар преподнес. Бенедикт долго сидел — аж ноги затекли, смотрел на «Демона», думал. Вот одно дело других слушать, а совсем другое — самому видеть: точно это, не наврала, не Федор Кузьмич книги пишет, а другие голубчики» [5, с. 197]. Эта картина является своеобразным рубежом в судьбе главного героя. Он прозрел и пересмотрел свое отношение к власти, стал борцом за справедливость и сверг Набольшего Мурзу.

Большое внимание отводится отношениям «музыка — литература». О синкретизме поэзии и музыки писал А. Веселовский «...и эпический сказ, и лирическая песня <...> все это в соединении с музыкой, которая долгое время будет сопровождать продукцию той или другой поэтической формы» [2, с. 103]. Музыка реализует природу искусства в целом, формирует человеческую личность, передавая ей ценности, нормы, идеалы, накопленные культурой и отвечающие как человеческим потребностям, так и потребностям данной социальной среды.

Главный герой тянется к устному народному творчеству, равнодушен к народной песне, особенно в хоровом исполнении. Предпочтение отдает задорным мотивам. В список таковых входят: «Сердце красавицы! Склонно к измене!», «Вот идут Иван да Данила», «Миллион алых розг», «Из-за острова на стрежень», «А я люблю женатого». Именно эти песни вызывали у Бенедикта желание танцевать: «...так ноги на месте не устоят, сами в пляс пустятся». Но не все указанные песни относятся к народным, у многих есть реальные авторы и исполнители. Так, песня «Иван и Данило» принадлежит Б. Гребен-

щикову, «Миллион алых роз» исполняет А. Пугачева. В качестве названий Бенедикт выдает строчки из припевов, которые всегда на слуху.

Творчество Б. Окуджавы сопровождает главного героя на протяжении всего романа. Обращение к известным строкам происходит в виде подтверждения каких-либо мыслей и теорий, родившихся в сознании главного героя. Например, песня «Горит пламя, не чадит», которую впоследствии исполнил Б. Гребенщиков, служит в романе характеристикой мужчин, имеющих популярность у женщин. Бенедикт говорит так о Федоре Кузьмиче:

Горит пламя, не чадит,
Надолго ль хватит?
Она меня не щадит —
Тратит меня, тратит [5, с. 107].

Строки «Ночного разговора» помогают главному герою передать сложное душевное состояние. В надежде вновь приобрести смысл жизни Бенедикт задает вопросом: «А где ж тот ясный огонь, почему не горит?» и с помощью известной песни находит ответ:

...Фонарщик был должен зажечь,
да фонарщик вот спит,
Фонарщик вот спит, моя радость
а я ни при чем... [5, с. 279].

В романе присутствует упоминание о классической музыке. В беседе с Никитой Ивановичем Бенедикт, говоря о своих музыкальных предпочтениях, называет фамилию немецкого композитора XIX века Иоганнеса Брамса, чем и удивляет Никиту Ивановича. Но все намного проще: Семен «как квасу наберется, такую музыку громкую играет: ведра-то, горшки-то вверх днищем перевернет да давай палками в них бить, — тумпа-тумпа..., а потом в бочку-то, в днище-то: хрясь!!! — брамс и выйдет» [5, с. 137].

В «Кыси» упоминается и о популярной музыке. Терентий Петрович — представитель перерожденцев — в стремлении к эстетическому образу жизни достиг некоторых успехов: «разулся, сразу в тапки, по ящику фигурное катание Ирина Роднина! Двойной тулуп... Майя Кристалинская поет» [5, с. 240]. Выступления известной эстрадной певицы М. В. Кристалинской были в 1950—1960-е годы очень популярны.

«Песенка про хорошее настроение» из кинофильма «Карнавальная ночь» в исполнении Л. Гурченко является в мире «голубчиков» вестником весны. Приход этого времени года в Федор-Кузьмичске сопровождался весельем, праздником и песнями: «... кто на ложках мелодию брякает, кто в свиристелку дудит <...>:

И хорошее настроение

Не покинет больше вас!» [5, с. 95].

Песня сопровождает не только радостные события. Иван Говядич, собираясь на драку, любил распевать «старинные» песни. Бывало, как заведет: «Эх, Дуня, Дуня...била Дуня Ваню колом». Эта песня была злым знамением для кохинорцев. «Они двери-окна затворяли» и прятались.

Бенедикт мечтает, чтобы кто-нибудь воспел «красоту ума человеческого». «Кто бы взялся песню сложить, громкую, счастливую..., да чтобы выйти на бугор али на холм какой, покрепше встать, расставя ноги, а руками-то размахнувши в стороны, да и топнуть! ... эх! — да разлюли-мои Лели, эх! — дак вы ж мои люли!!! Зеленеет травка-муравка, да, эх! — зеленая травка!!!» [5, с. 92]. Бенедикт недоволен своим творением, но не оставляет надежды, что кто-то создаст гимн «уму-разуму человеческого».

Кроме интермедийных отношений «литература-живопись», «литература-музыка», в романе в меньшей степени, но присутствует другой вид взаимодействия искусств — «литература-скульптура».

На протяжении всего романа Бенедикт как начинающий скульптор, работает над серьезным заданием — памятником «пушкина». Материалом для будущей скульптуры избирается древесина под названием «дубельт». Интеллигенту Никите Иванычу мечталось, чтобы бюст Пушкина был хотя бы каменный, а в идеале бронзовый. «Эпохальное» событие — «восстановление святыни» свершилось, но не в центре Москвы, на Страстном бульваре, как хотел Никита Иваныч. Историческим местом пришлось пожертвовать в пользу огорода одного из «голубчиков». Кроме того, Бенедикту придется вновь вернуться к работе, но уже в качестве реставратора: «...представляешь, жалось какая. Он уже требует реставрации...

— Чего требует?!.. — привстал Бенедикт.

— Чинить, чинить его надо! Дожди, снег, птицы...» [5, с. 233].

Когда Бенедикт получает должность «зама по морским и окянским делам», он не забывает об искусстве и предлагает новому «мурзе» воздвигнуть другой памятник «пушкина»: «выдолбить ладью большую, да с палками, да с перекрестьями, вроде корабля. У речки поставить. И пушкина на верх вторнуть, на самую на верхотуру. С книгой в руке. Чтобы выше александрийского столпа, и с запасом» [5, с. 307]. Здесь явная пародия на памятник Петру I работы З. Церетели в Москве. Особенностью творчества этого известного скульптора является создание памятников больших размеров.

В романе упоминается ещё об одном важном памятнике «Первопечатник Иван Федоров» (скульптура С. М. Волнухина, 1909 г.), находящемся также в центре Москвы. Созидательные порывы не всегда

сопровождали Бенедикта. В начале романа ему присуще деконструктивное начало. Он разрушает встретившееся на пути произведение искусства, не оценив его значимости: «Ишь ты какой борзой! А ну-ка, выворотить его. Бенедикт поднатужился, обхватил дуру-то эту тяжелую, дернул да и выворотил. Да и бросил. Да ногой пнул» [5, с. 33].

В контексте «Кысы» интермедийные цитации представляют собой социокультурный исторический код, позволяющий связать художественный текст со всей суммой предшествующих знаний. Текст романа насыщен образными структурами, которые несут информацию о мировой живописи, музыке, скульптуре и создают художественную многозначность, расширяют смысловое пространство произведения.

Список литературы:

1. Блок А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. — М., 1980.—205 с.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М.: Высш. шк., 1989.—648 с.
3. Сатретдинова А. Х. Интертекстуальность поэзии В. Брюсова: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Астрахань, 2004. — 197 с.
4. Тишунина Н. В. Методология интермедийного анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в пресективе XXI века / Материалы международной научной конференции. — Серия «Symposium». — Вып. № 12. — С-Пб, 2001.—С. 149—154.
5. Толстая Т. Н. Кысь. — М.: Изд-во Эксмо, 2004.— 368 с.
6. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцина, 2004. — 639 с.

**СЕМАНТИКА ОБРАЗА *СВЕТЕ ТИХИЙ* В СТИХАХ
М. И. ЦВЕТАЕВОЙ ОБ А. БЛОКЕ
(К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ СМЫСЛОВ)**

Сергеева Ольга Алексеевна

канд. филол. наук, доцент СПб ГУКИ, г. Санкт-Петербург

E-mail: slovosvet@mail.ru

*«... всё событие стихов ... целиком происходит в душе,
этом первом, самом низком небе духа».*

Точка зрения [9, с. 88]

«Все мои русские вещи стихийны, то есть грешны».

Небо поэта [9, с. 89]

Эта статья посвящена исследованию проблемы трансформации гимнического Образа *Свете тихий* в поэзии М. И. Цветаевой. На примере стихов о Блоке показано, что в 1920-е годы Цветаева, переживая страстное влечение к поэту, воспринимает его личность двойственно: в контексте эпохи — как божество, восходящее на свою Голгофу, в контексте личных переживаний — как существо, превосходящее современников силой поэтического дара и потому достойное поклонения. «Евангелие от Марины» — итог творческих исканий поэта.

Дочь Цветаевой пишет: «Блок в жизни Марины Цветаевой был единственным поэтом, которого она чтит не как собрата по «струнному ремеслу», а как *божество от поэзии и которому, как божеству, поклонялась*» (выделено нами — О.С.) [4, с. 171]. Это нашло отражение в стихотворении «Ты проходишь на запад солнца...»

* * *

Ты проходишь **на запад солнца**,
Ты увидишь **вечерний свет**.
Ты проходишь **на запад солнца**,
И метель замечает след.
Мимо окон моих — бесстрастный —
Ты пройдёшь в снеговой тиши,
Божий праведник мой прекрасный,
Свете тихий моей души!
Я на душу твою — не зарюсь!
Нерушима твоя стезя.
В руку, бледную от лобзаний,
Не вобью своего гвоздя.
И по имени не окликну,

И руками не потянусь.
Восковому, **святому** лику
Только издали поклонюсь.
И, под медленным снегом стоя,
Опущусь на колени в снег,
И во имя твоё святое
Поцелую вечерний снег —
Там, где поступью величавой
Ты прошёл в гробовой тиши,
Свете тихий — святых славы —
Вседержитель моей души
(везде выделено нами — *О.С.*) [10, с. 244—245].
2 мая 1916

Это стихотворение — третье в цветаевском цикле «Стихи к Блоку» (1916—1921 гг.). Восемь из них написаны в апреле — мае 1916 года; остальные — в 1920—1921 годах. Первая часть (1916 года) этого цикла создана под впечатлением поездки в Петербург, где жил «мечтанный» Блок, или это был отклик Цветаевой «на пребывание Блока с 29 марта по 6 апреля в Москве по поводу постановки в Художественном театре драмы «Роза и крест», а всего вероятнее — она отозвалась на выход в «Мусагете» его книг и первого тома «Стихотворений» [7, с. 88].

А. Саакянц пытается определить жанр цветаевских стихотворений: «прославлений? песен? молитв? — не уловишь их жанра, не определишь его однозначно...» [7, с. 89]. Вероятно, можно классифицировать стихи к Блоку и так. Но, на наш взгляд, это малое лирическое повествование о поэте точнее было бы определить как сюжет «евангелия от Марины»: первое стихотворение цикла сообщает нам об имени божества; второе — о его «призвании в молодую жизнь»; третье — о прохождении на земную голгофу; четвертое — о прославлении героя; пятое — о молитве ему; шестое и седьмое — плач об умершем «ангеле»; восьмое — о воскресении этого «ангела» в сиянии; девятое — о его пророчествах; десятое — о пребывании «там», где «горная быстрина»; одиннадцатое — о бессмертии «навсегда повелевшего: быть!»; двенадцатое — о вознесении на глазах у матери, девы, земли; тринадцатое — о «прободении» крыла; четырнадцатое — предположение о перевоплотившемся и заново рождённом младенце, к которому идёт героиня и которую ведёт не звезда с востока, а «очей синеватый свинец» новорождённого; здесь же — другой, апокалипсический исход судьбы героя: «Как в землю положен, // Быть может, — prospiciшь до трубы»; пятнадцатое — о схождении его в

«ущелье Аида»; шестнадцатое — о пасхальной встрече с единым «праведником» всяя Руси.

«С романтической пристрастностью рисует Цветаева *своего* (курсив авт. — А.С.) Блока, однажды и навсегда пронзённая его строкой: «Я вам поведал неземное». Этого *неземного* (курсив автора — А.С.) она только и видит. Её Блок — нездешний, бесплотный, «нежный призрак, рыцарь без укоризны», «снеговой певец», «вседержитель души». Ангел, случайно залетевший к людям. Некий дух, принявший образ человека, призванный помочь им жить, нести им свет, но ... трагически не узнанный людьми и погибший...» [7, с. 89 — 90]. Действительно, преувеличенно подчёркнутое божественное начало в Блоке смущает читателя. Истоки этой экзальтированности имеют, по крайней мере, два объяснения. Во-первых, любовь Цветаевой к Блоку была неразделённой, и это лишь усиливало чувство («Схватить его! Крепче! // Любить и любить его лишь!» — пишет она в четырнадцатом стихотворении блоковского цикла). Во-вторых, принципиально важно помнить о времени, в которое создан цикл «Стихи к Блоку». Именно этот период жизни Цветаевой отмечен как духовное поражение её религиозного сознания. Своё творчество она начала с протеста атеистического: «В юности она отвергла веру в Бога, которую имела в детстве. В письме к В. В. Розанову Цветаева чётко и безапелляционно утверждает свою точку зрения на религию: «Слушайте, я хочу сказать Вам одну вещь, для Вас, наверное, ужасную: я совсем не верю в существование Бога и загробной жизни. Отсюда безнадёжность, ужас старости и смерти. Полная неспособность природы — молиться и покоряться. Безумная любовь к жизни, судорожная, лихорадочная жажда жить». <...> Очень важна по смыслу приписка в конце письма: «...если Вы мне напишете, не старайтесь сделать меня христианкой. Я сейчас живу совсем другим» [3, с. 190]. Исследовательница Е. Л. Лаврова утверждает, что отпадение Цветаевой от Бога «происходит в промежутке между 1911—1913 годами. Атеизм приобретает у Цветаевой кощунственные формы: «... я, любя 16-ти лет Наполеона, вставила его портрет в киот — много было такого!» [3, с. 193 — 194].

То же самое, что с портретом Наполеона, произошло и с Блоком, только теперь Цветаева «вставила» Блока не в киот, а в Священное Писание, в литургику, в гимны и молитвы (в частности, в церковное песнопение Всенощного бдения «Свете Тихий»). «Объявляя себя неверующей, мысленно отводя от себя нецелованный крест, Цветаева, тем не менее, насыщает лирику конца 1910-х и начала 1920-х гг. религиозно-церковной лексикой» [3, с. 196], — пишет Е. Л. Лаврова.

В стихотворении «Ты проходишь на запад солнца...» к церковной лексике относятся: во-первых, слова, заимствованные из собственно церковного гимна «Свете Тихий» (*на запад солнца, в тиши, Свете тихий, святая славы*); во-вторых, слова из текста Евангелия (*В руку ... не вобью ... гвоздя*); в-третьих, это лексика иконографии (*святому лику, Вседержитель*); в-четвёртых, это лексика из житий святых (*бесстрастный; Божий праведник; нерушима твоя стезя; В руку, бледную от лобзаний; Только издали поклонюсь; Опущусь на колени в снег; И во имя твое святое...*). Всё это, с одной стороны, свидетельствует о широком круге чтения богословской литературы, о посещении церкви Мариной Цветаевой; с другой стороны, — о дерзком полёте творческого духа поэтессы. Показательно признание Цветаевой: «Я неистощимый источник ересей. Не зная ни одной, исповедую их все. Может быть, и творю» [3, с. 183]. С богословской точки зрения, применительно к «Стихам к Блоку», ересь заключается в обрисовке человека как божества (нарушение первой заповеди: *Аз есмь Господь Бог твой; да не будут тебе бози инии, разве Мене*); в коленопреклонении перед ним (нарушение второй заповеди: *Не сотвори себе кумира, и всякого подобия, елика на небеси горе, и елика на земли низу, и елика в водах под землею; да не поклонишися им, ни послужиши им*); в назывании человека именем Божиим (нарушение третьей заповеди: *Не приемли имени Господа Бога твоего всуе*).

Обоготворение человека у Цветаевой полифонично: так, Блок в её стихотворениях и образ Бога Сына («Вседержитель моей души», «Свете тихий моей души!»), и образ язычника Орфея (15-й стих), спустившегося в Аид... Своё многобожие Цветаева объясняла с точки зрения поэта: «Многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог *входит* (курсив автора — С.О.) в сонм его богов. Поэт никогда не атеист, всегда многобожец...» [9, с. 190]. Мифологический подтекст цветаевского стихотворения также очевиден: в его основу положен миф о вечно умирающем и вечно воскресающем боге Орфее.

Притом, что весь цикл «Стихов к Блоку» насыщен «световой» лексикой [8], в стихотворении «Ты проходишь на запад солнца...» предложено своеобразное решение темы света. Блок — Свете Тихий сам идет «на запад солнца». В своей книге о Цветаевой А. Саакянц печатает «Запад Солнца» заглавными буквами [7, с. 89]. «Прийти на запад» — это дожить до окончания суток, в частности, и Ветхозаветных времён вообще (символический план) и истощиться по причине смертного греха (метафизический план); «видеть вечерний свет солнца» — это наблюдать закат тварного светила перед началом Всенощного бдения, в частности, ожидать наступления Новозаветных времён

вообще (символический план) и Света Нетварного (метафизический план). В церковном гимне движение «на запад» пришло к своему концу (закату солнца тварного), но вот-вот должно начаться движение «на восток», к Свету Новому, Вечному.

В стихотворении же Цветаевой Блок — Свете Тихий движется в метели, в снегу, чтобы увидеть не свет обновления, а «вечерний свет»; он идёт не к Воскресению, а к смерти («В руку, бледную от лобзаний, // Не вобью своего гвоздя...»). И хотя «стезя» его «нерушима», а «поступь величава», «восковой ... лик» и «гробовая тишь» свидетельствуют о преждевременно закончившейся жизни Блока: оставаясь живым телесно, Блок умер душевно. Этот парадокс Цветаева объясняет в письме к Рильке: «Смерть любого поэта, пусть самая естественная, противоестественна, т. е. *убийство* (курсив авт. — *М.Ц.*), поэтому нескончаема, непрерывна, вечно — ежесекундно — длящаяся. Пушкин, Блок и — чтобы назвать всех разом — ОРФЕЙ (выделено авт. — *М.Ц.*) — никогда не может умереть, поскольку он умирает именно теперь (вечно!)» [1, с. 187]. А Саакянц по-своему поясняет это: «Певец «Прекрасной Дамы», задохнувшийся в «Страшном мире»? Нет, шире: Поэт, убитый Жизнью. «Какого поэта не убили?» — скажет Цветаева много лет спустя» [7, с. 90].

Возможно, именно на чувстве сострадания к Поэту, который обязательно будет убит [6, с. 113], вырастает любовь к Блоку у Цветаевой. Это одновременно и любовь женщины к мужчине, и любовь поэта к другому поэту. О первом свидетельствуют короткие, но выразительные строки из «Записных книжек». Приведём несколько отрывков:

Пала низко — мало виновата...
Но когда он (Блок — *О.С.*) сказал:
— «Всё-таки когда-нибудь счастливой
Ты со мной была?»
(Не помню строчки.)

— точно живую женщину спросил, чуть волнуясь — я — всё! всё! всё в мире бы отдала за то, чтобы — ну, просто, чтобы он меня любил!

<...> Очаровательно:

Прощай, возьми ЕЩЁ колечко,

— скупая, чуть насмешливая нежность <...> (Мои до безумия любимые — любимейшие его стихи!) — Точно мне написаны, так и слушаю их — себе!) —

<...> Слушаю, очарованная 1) сначала тем, что не очаровывает (слава Богу! не любить!) — потом, что и других не очаровывает

(значит — больше мой! Захочу — только мой! — Дура! — (Хотела бы, чтобы был глухой, слепой и немой, — мой!!!) —

Тоска по Блоку, как тоска по тому, кого не долюбила во сне. —

А что проще? — Подойти: я такая-то...

Обещай мне за это всю любовь Блока — не подойду.

— Такая. — [6, с. 113—114]

Что же касается любви к Блоку как поэту, то «Цветаева утверждает, что «линия Пушкина» в русской поэзии ведёт прямо к Блоку («Пушкин — Блок — прямая») не из-за «внутреннего родства» между ними [2], а из-за «роднящей их одинаковости нашей любви». И заключает рассуждение пуантом:

Тебя как первую любовь
России сердце не забудет...

Это — после Пушкина — вся Россия могла сказать только Блоку» [1, с. 187].

В то время, когда слагались «Стихи к Блоку», он ничего не подозревал о страстной любви к нему Марины Цветаевой. В письме А. Бахраху она писала: «... я была его (Блока) самая большая любовь, хотя он меня и не знал, большая любовь, ему суждённая — и несбывшаяся» [4, с. 168]. В этом признании Цветаевой — трагическая бездна между фантастичностью её чувства и действительностью, бездна, мостом через которую и явились «Стихи...», но не к Тому, Кто назван Свете Тихий... А к Блоку — поэтическому подобию Его Образа, каким предстал в слове поэт по воле другого поэта. Этот образ подобия имеет под собою мифологический подтекст: Блок подобен Христу не онтологически, а феноменологически — как умирающий и вечно воскресающий богочеловек (Орфей). Отсюда семантика *вечернего света*, к которому идет Блок. Этот свет — символ царства мертвых [5, с. 418].

Список литературы:

1. Бургин Д. Л. Марина Цветаева и трансгрессивный эрос: Статьи и исследования. — СПб.: Инапресс, 2000. — 240 с.
2. Видимая линия от Пушкина к Блоку, в частности, пролегла в стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный...», в котором Пушкин напророчил появление Блока в русской литературе — О.С.
3. Лаврова Е. Л. Поэтическое мирозерцание М. И. Цветаевой (Глава «Философия религии»). — Горловка: ГГПИИЯ, 1994. — 204 с.
4. Маслова В. Марина Цветаева: Над временем и тяготением. — Минск: Эконом-пресс, 2000. — 224 с.

5. Мифологический словарь / Гл. ред. Г. Мелетинский. - М.: Большая Российская Энциклопедия; Лада-Маком, 1992. — 736 с.
6. Описывая позднюю встречу с Блоком, Цветаева заметит: «Одежда сидит мешковато, весь какой-то негнувшийся — деревянный! — лучше не скажешь, уходя, угрюмо кивает, поворачивается почти спиной, ни тени улыбки! — ни тени радости от приветствий. ВСЁ — НЕХОТЯ. В народе бы сказали: убитый» (выделено автором — М.Ц.). — См. в кн.: Цветаева М. Неизданное: Записные книжки: В 2 т. Т. 2 (1919 — 1939) / Сост. Е. Коркина, М. Крутикова. - М.: Эллис Лак, 2000 — 2001. — 544 с.
7. Саакянц А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. — М.: Эллис Лак, 1999. — 516 с.
8. «Свет в поэтике М. Цветаевой — это не только свет огня — пожара, но и «сияние» (глаз, рук, лба), то есть «небесное» сияние (семантически «сиять» — непрерывно распространять свет во все стороны), одухотворяющее материю. В этом плане М. Цветаева близка символистам (в особенности А. Блоку), которые восприняли концепцию эстетической природы света у Вл. Соловьева. Характерно, что в цикле стихов, посвященных А. Блоку, необычайно важным является световое решение художественного пространства. Цикл словно пронизан сиянием снега, света, риз, зари, крестов. Высокая судьба поэта, его небесное предназначение — и земные похороны, ненужные почести, земная слава. Поэтический приют Музы А. Блока противопоставлен миру порочному, мрачному, «хтоническому» с метущими метелями, равнодушными клячами, восковыми панихидными свечами: Шли от него лучи — // Жаркие струны — по снегу! // Три восковых свечи — // Солнцу-то! Светоносному! — См. в кн.: Осипова Н. О. Мифопоэтика лирики М. Цветаевой. — Киров: Изд. ВГПУ, 1995. С. 33—34. Здесь же Н. О.Осипова ошибочно указывает: «Свете тихий моей души...» — эти слова из поминальной молитвы...». Но это не «поминальная молитва», а церковный гимн, назначение которого — воспеть Христа за милость Его воплощения и за дарованный Им Свет Истины. — О.С.
9. Цветаева М. Искусство при свете совести. — См. в кн.: Цветаева М. Об искусстве. — М.: Искусство, 1991. — 496 с.
10. Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. — М.: Терра, 1997. — 396 с.

ГЕНЕЗИС И ХАРАКТЕРИСТИКИ «НОВОЙ ПОЭЗИИ» В РЕФЛЕКСИИ САМИЗДАТА (ЖУРНАЛ «ЧАСЫ» (1988))

Тернова Татьяна Анатольевна

канд. филол. наук, доцент ВГУ, г. Воронеж

E-mail: ternova-1@mail.ru

*Данное исследование выполнено в рамках проекта
«Литература самиздата: формы художественной саморефлексии»
по ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной
России» (ГК-14.740.11.1118).*

Исследование генезиса литературного авангарда нередко становился объектом рефлексии внутри самого культурного явления. Дискуссия на страницах самиздатского журнала «Часы» (№ 74 за 1988 г.) является лишь одним из примеров такого рода. На его страницах были опубликованы материалы конференции «Новые языки в искусстве» (Ленинград, 2-4 февраля 1987 г.), подготовленные как отечественными (М. Дзюбенко, В. Малявиным, А. Драгомощенко, А. Парщиковым, М. Эпштейном, Б. Останиным, А. Юсфиным), так и западными исследователями и, в ряде случаев, представителями эстетического авангарда (Ф. Гаттари, А. Ормсби).

Рабочими понятиями в статьях авторов становятся «традиция» и «новаторство». Большинство из них традиция понимается как неконстантная величина, которая, задавая вектор литературного процесса, может быть уточнена либо пересмотрена. А. Парщиков же подразумевает под «традиционностью» эстетический консерватизм, противопоставляя, соответственно, новую поэзию традиционной. Предпочтительной для него оказывается идея антитрадиционализма, которая состоит в преемственности не формально-содержательного наполнения текста, а его пафоса, писательского поведения, характера творческого акта. «Я сам понимаю традицию как преемственность переворотов», — пишет он [5, с. 254].

Авангард конца XX века склонен соотносить себя, и то до определенных пределов, лишь с авангардом начала XX столетия, осознавая два авангардных «акта» как этапы одного радикального эстетического действия. Не случайно в числе литературных авторитетов-реформаторов упоминается В. Хлебников (см., например, статью А. Драгомощенко) [2, с. 247].

Делается попытка обозначить этапы также и в самом авангарде второй половины XX века. Так в фундаментальной статье

М. Эпштейна о метаметафоризме, который он возводит к концептуализму [6]. Впрочем, относительно этих двух литературных явлений высказывается и иная точка зрения, когда они описываются в одном смысловом ряду как «новая генерация поэтов — и метаметафористов, и концептуалистов, и вне каких-либо групп и направлений» [7, с. 261].

Материалы конференции «Новые языки в искусстве» позволяют достаточно определенно говорить о том, что авангард второй половины XX века выводит за рамки литературы и, соответственно, не считает своим как предшествующий, так и современный культурный фон. Это, в первую очередь, идеологически маркированные тексты, в числе которых оказывается и «молодежная» литература 60-х гг. («Судьба «новой» поэзии, к счастью, не совпадает с вектором молодежной культуры» [5, с. 255]).

Кроме того, это массовая литература, которую, в силу ее определенной традиционности, можно было бы назвать эпигонской. Правда, А. Парщиков, рассуждающий об этом, как традиционную ее не обозначает, причисляя к совершенно особой «третьей линии», существующей помимо «новой поэзии» и «традиционной». В таком отказе от термина «традиция» в данном случае видится некоторое противоречие, поскольку он правомерно закрепляет за этим поэтическим потоком такие характеристики, как «стадность, психология единства и коллектива». К прочим ее особенностям принадлежат шаблонность («В ней полно архетипов, мифологических сюжетов, не идущих дальше линейных интерпретаций <...> всегда есть внешняя причина драмы» [5, с. 257]) и антипрецедентность, определяемая не противоречащей ее гармонии стертостью: «Из средней поэзии нельзя ничего процитировать, потому что это будет значить выделенное, предпочтение» [5, с. 257].

Претендуя на новизну как свое определяющее качество, «новая поэзия» определяет ракурсы этой новизны. Наиболее значимый из них — «осознание себя в языке, а не в его носителе» [5, с. 255]. А. Парщиков доказывает замкнутость сферы языка на самой себе и, соответственно, отсутствие связи новой поэзии с социальными практиками самой природой художественного слова — тем, что как ведущее начало в поэзии мыслится метафора: «Она ограничена художественностью, как сферой, и не «срабатывает» на идею» [5, с. 259]. Интерес к метафоре и параметрам художественности в целом обусловил присутствие в издании небесспорной работы западного филолога А. Ормсби [4].

Ограничивая себя пространством языка, новая поэзия демонстрирует «зазор между здравым смыслом и современным мышлением», проявляющийся на уровне слова в «разрыве между означаемым и

референтом» [5, с. 255]. Такая поэзия обнаруживает сходство с восточной не на уровне содержательных моментов, а именно по критерию понимания языка и роли носителя речи. Восточная поэзия «есть только акт типизации, самоограничения, деятельность без деятеля, в конце концов — самопотери сознания в игре бесконечно утончающихся нюансов», — утверждает В. Малявин [3, с. 248]. В статье М. Дзюбенко звучат призывы «вернуться от мифа/логоса Запада к универсальному Мифу Востока» [1, с. 247].

Желание вывести поэзию за пределы смысла подчас заставляет ее выходить на паралингвистический уровень, на котором значимым оказывается «интонационный рисунок, тонкости ритмики, динамические характеристики и вся область произнесения текста, которая сопровождается кинестетикой и жестами» [7, с. 280]. Стоит отметить, что на этом уровне осмысления поэзии, вопреки мнениям участников дискуссии, уже невозможно говорить о принципиальной новизне, ибо паралингвистические факторы текста осмыслились еще первым русским авангардом. Новизна (да и то относительная) будет лишь в степени значимости этих факторов, в том, что выведение их на первый план делает поэзию уже не текстом, а перформативным актом. Очень точно эту направленность новой поэзии выражает название статьи А. Парщикова: «Новая поэзия среди нас» [5, с. 254]. Парадокс, с нашей точки зрения, состоит в том, что новая поэзия, желая избежать социализации, в конечном итоге, оказывается социализованным явлением, правда, формирующим этот самый социум по своим установлениям.

Поэзия как язык и поэзия как мышление в авангардном эстетическом восприятии оказываются практически одним и тем же. Отсюда интерес к измененным состояниям сознания как основанию творчества: «Для нас важны связи между психическим и эстетическим» [1, с. 243]. Обоснование его задач и характера становится то, что «иррациональные и кривые пространства психических ландшафтов современников требуют выхода из простой логики и даже из абсурда или частного случая такой логики» [5, с. 260]. Однако интерес к нерациональному не означает в ряде случаев интереса к потаенным сторонам личности, что позволяет развести новую поэзию «с сюрреализмом, поскольку [она — Т.Т.] обращается не к подсознанию, а к сверхсознанию» [6, с. 263].

Материалы конференции при взгляде извне убеждают, что новая (читай, авангардная) поэзия принципиально метатекстуальна, ибо ей присуще настойчивое стремление самоосознания, актом чего и стали сами опубликованные в «Часах» статьи. Новая поэзия пытается выработать не только методологию собственного анализа, но и выявить ту научную дисциплину, на которую, в первую очередь, возможно

возложить собственное исследование, ибо «здесь сходятся не только психология измененных состояний, сравнительно-историческое и типологическое языкознание <...> эстетика». Не случаен поэтому и междисциплинарный характер конференции «Новые языки в культуре»: «История филологии XX века показывает необходимость тесного взаимодействия творцов художественной и научной культур» [1, с. 242].

Новые горизонты самоосознания авангарда провоцируют и изменение метаязыка, который призван иллюстрировать снятие дистанции между гуманитарными и естественными науками. «Старыми терминами не опишешь новых явлений», — замечает М. Дзюбенко [1, с. 242]. Сквозную терминологию материалов конференции составляют «метафора», «метаморфоза» и «метабола» («метабола» буквально означает «сверхбросок», «переброс», «перемещение» и «поворот»)» [6, с. 261]. Необходимость нового термина мотивируется глобальными изменениями в культуре.

Материалы конференции представляют интерес сразу по нескольким причинам. Они являют собой этап самоосознания русского авангарда второй половины XX века, демонстрируют начало осмысления феномена русского постмодернизма, дают основания говорить о специфике понимания традиции в позднем авангарде. Традиция как системная линия преемственности в постмодернистском мышлении подменяется традицией антипреемственности, которая реализуется исключительно в пространстве языка.

Список литературы:

1. Дзюбенко М. «Новая поэзия» и перспективы филологии // Новые языки в искусстве // Часы. — 1988. — № 74. — С. 242—247.
2. Драгомошенко А. Конспект/текст // Там же. — С. 249—254.
3. Малявин В. К поэтике трюизма (из размышлений о европейском авангарде и китайской традиции) // Там же. — С. 247—249.
4. Ормсби А. Два вида метафоры // Там же. — С. 266—271
5. Парщиков А. Новая поэзия среди нас // Там же. — С. 254—260.
6. Эпштейн М. Что такое метареализм? (факты и предположения) // Там же. — С. 260—265.
7. Юсфин А. Подводная часть айсберга (о нефиксируемой части поэтического текста) // Там же. — С. 277—282.

4.2. ЖУРНАЛИСТИКА

ТАИНСТВО ТЕКСТА: АВТОР — ТЕКСТ — ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ

Буранбаева Лилия Минигаяновна
канд пед. наук, доцент СГПА, г. Стерлитамак
E-mail: slovostr@yandex.ru

Сундукова Екатерина Рафаэльевна
студент V курса СГПА, г. Стерлитамак
E-mail: bornthirteen@yandex.ru

Человек не может не писать. Но нет ничего более сложного при изучении текста понять, что делает один из них творением гениальным, а другой напомнит о графомании. Сложно объяснить и сопоставить гениальность, где многое интуитивно и необъяснимо, и работу сочинителя-труженика, вынужденного «алгеброй поверить гармонию». Столь же сложно определить суть взаимосвязи человека пишущего и творимого им текста. Профессор Ю. В. Казарин объединяет всех творцов текста, разных по степени дарования, понятием «текстотворец» и говорит, в частности, о том, что, в силу своей онтологической амбивалентности, текст, сотворённый автором, может «в своём ретроспективном воздействии научить своего автора и думать, и страдать» [4, с. 4].

Назовём некоторые (продуктивные не только для лингвистического, но и для литературоведческого анализа, впрочем, с нашей точки зрения, единство этих двух сторон изучения текста художественного неоспоримо) основные положения теории текста Ю. А. Казарина, представленные в его монографии «Мастерская текста» (2008). В качестве отступления отметим, что в филологической науке до сих пор большая часть исследований текстологического характера лингвистикоориентированы, литературоведческая наука «приспосабливает» их «к себе», что ни в коей мере не умаляет ценности исследований, например, Г. И. Богина, И. Ю. Качесовой, Н. В. Панченко, А. В. Чувакина, Л. Н. Чуриловой и др.

1. «Текст — это результат функционально-лингвистического синтеза субъекта и объекта языковой, текстовой и культурной деятельности» [4, с. 8]. Текст, таким образом, есть результат слияния сочинителя и сочинённого.

2. Разгадывая загадку текстотворчества, исследователь помечает основные его этапы: изначально задано, что создатель текста

должен «иметь прежде всего остального талант, дар, способность к подобному рода деятельности» [4, с. 15]; далее обязательно наличие некоего особого состояния, когда человек переживает «влечение не к прямой примитивной фиксации того или иного факта, но к созданию специфического вербального «зеркала», вербальной картины мира, которые призваны контекстологизировать, содержать в себе, уточняя, высветляя и проч. данный факт» [4, с. 15]; затем наступает этап инсайда, своеобразного «прилива сил», «вдохновения» «ощущение невозможности не писать». Всё это — предтекстовое состояние. И вот наступает этап творения текста, не всегда имеющий чёткий план и конкретный замысел (особенно, в случае стихотворчества).

3. Рассматривая проблему номинации в целом, Ю. В. Казарин выделяет среди прочих так называемую художественную номинацию: «создание за счёт визуальных, аудиовизуальных и вербальных средств текста, отражающего индивидуально-авторскую художественную картину мира, с целью этико-эстетического функционирования данного визуального, аудиовизуального и вербального текста» [4, с. 24].

4. Обращаясь к заявленной нами в статье изначально загадке тестовой гениальности, исследователь апеллирует к мнению Л. В. Лосева, утверждавшего, что для создания шедевра в сочинителе должны быть не только понимание законов языка (или — сам язык) и умение пользоваться словом, но и наличие особой энергии, «витальной силы». Й. Хейзинга в своей книге «*Homo ludens*» отмечает, в свою очередь: «В каждой живой, цветущей цивилизации, и прежде всего в архаических культурах, поэзия выполняет витальную, социальную и литургическую функцию» [7, с. 129].

5. Ю. В. Казарин даёт характеристику развитой языковой личности и называет некоторые маркеры особого, текстоориентированного, состояния человека, в частности: активная познавательная неуверенность, включение «персонального» языка в текстоориентированное пространство, обладание текстовым талантом и пр. Полезной для литературоведческого анализа текста является разработанная исследователем система понятия «языковая способность», среди компонентов которой особо подчеркнём текстовую способность. Её характеристика: «Реализуется в процессе активной профессиональной (литературной, научной, журналистской и т. д.) деятельности, в результате которой создаётся текст как языковое, культурное, психологическое, эмоциональное, духовное и т. д. “зеркало” мира и автора; текст как носитель индивидуально-авторской картины мира<...>» [4, с. 68]. Столь же значимо для анализа текста с точки зрения литературоведения понятие т. н. комплексной текстовой способности. Этот компонент есть высшая степень проявленности и синтеза всех составляющих развитой языковой

личности, и он «реализуется в рамках одной языковой личности, способной создавать разножанровые и разностилевые тексты» [4, с. 74].

6. Следующий раздел монографии Ю. В. Казарина обращён к проблеме текстовой личности. «Текстовая способность <...> является той сферой языковой способности, которая обуславливает и обеспечивает переход, преобразование и реализацию языковой личности в личность текстовую. Текстовая личность — это результат особого текстового состояния языковой личности и языковой способности» [4, с. 149].

Не здесь ли находится разгадка тайны гениального сочинителя? Автор пишет: «Способность создать текст, написать любой текст, отображающий ту или иную картину мира <...>, объём и качество этой способности формируются и проявляются под воздействием факторов антропологического, языкового, культурного, социального и др. характера. Важной в этом отношении является категория возраста текстовой личности <...> *непроизвольное >здесь — непрофессиональное* < текстотворчество определяется главным образом «даром слова», литературным талантом, в целом антропологическими функциями творческого (креативного) и этико-эстетического характера. Поэтому возраст текстовой личности — это явление, соотносимое прежде всего с творческими (а не «матричными») видами текстотворчества» [4, с. 149—150].

Любой текстотворец проживает, по Казарину, 3 стадии «качественно-объёмного соотношения с результатом своей деятельности — текстом. Языковая личность, находясь в текстовом (здесь: именно сотворение текста, а не речи) состоянии, вступает в следующие отношения с текстом, который создаёт:

На первом (ученическом) этапе текстовая личность преобладает над текстом (ТЛ>Т), качества результата (Т) зависят от потенции, опыта и мастерства ТЛ. Текст здесь крайне антропологичен, имея признаки и черты экзерсисного характера (подражательного, шаблонного, затемнённого в смысловом отношении). По мнению Ю. В. Казарина, этот этап соотносён с возрастом от 5—6 лет до 20—22-х.

На втором этапе мы видим «выравнивание» объёмов и качеств ТЛ и Т (ТЛ=Т). Это этап поиска «своей» дороги в творчестве, своей индивидуальности, этап «обретения собственного голоса». Данная стадия текстотворчества характеризуется активным накоплением навыков сочинительства, мастерства. Единственное, что нарушает этот равновесный мир между ТЛ и Т, — традиционное мучительное состояние текстотворца, состояние сомнения в качестве своего таланта.

Третий этап текстотворчества Ю. В. Казарин считает наиболее «благополучным» с точки зрения результата (текста) и самооценки. Это возраст творческой зрелости, но и возраст кризиса (от 45 лет).

Здесь ТЛ<Т: «текстотворец может лишь контролировать, оценивать конечный результат (текст), но не собственно процесс, так как на этой стадии “текст пишет себя сам”»: по словам И. Бродского, “предыдущий текст пишет последующий”» [4, с. 155]. Не следует видеть в этом что-то мистическое. Загадка процессов зрелого периода сочинительства очевидна, но одна из линий её разгадывания, в частности, в поэзии, возможно, связана с категорией лирического героя.

В качестве материала иллюстрирующего методологическую целесообразность концепции текста Ю. В. Казарина для литературоведческого анализа выступила поэзия В. С. Высоцкого.

Сразу же оговорим, что не затрагиваем вопрос периодизации творчества поэта, так как его соответствие теории об этапах/возрастах текстовой личности Ю. В. Казарина не требует доказательств. Своеобразие ТЛ Высоцкого, с нашей точки зрения, заключается в том, что его тексты не есть отображение единственной картины мира, его гений заключался в умении создавать множество миров, что связано с общеизвестной множественностью сознаний лирического героя поэтических творений Высоцкого.

Лирический образ человека в творчестве поэта почти всегда занимает первое место. Лирика как род литературы эмоционально насыщена, отсюда, согласно Ю. Н. Тынянову, «лирический герой» – это носитель переживания. Понятие «лирический герой» прочно вошло в литературоведение и широко используется в нем. Однако по сей день существуют спорные моменты относительно содержания и границ термина, а именно, в вопросе определения точной границы между автором и его лирическим двойником.

Среди литературоведов существуют различные мнения по этому вопросу. Например, А. Михайлов считает, что лирический герой может быть двойником поэта, а может быть и объективирован. М. М. Бахтин считал, что в лирике нет отчетливых и существенных границ между автором и героем. Своего рода «защепкой» в этом вопросе может послужить тот факт, что лирический герой не может обладать той мерой всеведения и всезнания, как автор.

Согласно Л. Я. Гинзбург, лирический герой — это не только субъект, но и объект произведения, то есть изображаемое и изображающее совпадают, лирическое стихотворение замыкается на самом себе. Литературным героем, по Л. Я. Гинзбург, «писатель выражает свое понимание человека, взятого с некоторой точки зрения, во взаимодействии подобранных писателем признаков» [3, с. 5]. В этом смысле можно говорить о том, что литературный герой моделирует человека.

Лирический герой Владимира Высоцкого формировался в условиях сложной исторической обстановки в стране. Поэзию

Владимира Высоцкого отличает такое качество, как стремление к постижению правды чужого характера, к раскрытию внутреннего мира и психологии другого человека. В его произведениях повествование ведется от лица персонажей различных социальных и профессиональных групп, разных характеров и темпераментов, моральных и интеллектуальных качеств. Свои истории нам рассказывают заключенный из «Татуировки», водитель из «Дорожной истории», спортсмен из «Песни про прыгуна в длину», фронтовик из стихотворения «Мы вращаем землю» и немецкие солдаты из песни «Солдаты группы “Центр”». Но важной деталью в сложном многоголосии песен Высоцкого является то, что герой каждой его песни не является представителем только лишь определенной профессии или социальной группы. Каждому из его героев присуще что-то, что в корне отличает его от «рядовых» представителей его круга и максимально приближает к авторскому «я» (текст старается приблизиться к текстовой личности, мы видим в раннем творчестве поэта движение от ТЛ>Т к ТЛ=Т). С целью раскрыть эту особенность песен Владимира Высоцкого охарактеризуем следующие типы сознания: герой уголовного цикла песен и герой-спортсмен.

Раннее творчество Владимира Высоцкого приходится на первую половину шестидесятых годов. Творчество того периода было ориентировано на лагерные, уличные песни, так называемый блатной фольклор. В ранних произведениях Высоцкого действуют герой, который рассказывает о себе, как правило, от первого лица: *«Я был душой дурного общества...», «Я в деле, и со мною нож ...», «Это был воскресный день, и я не лазил по карманам...»* [2, с. 29, 31, 40].

Ранняя поэзия является поэзией одного героя, одного типа сознания. Герой Высоцкого первой половины 60-х годов — представитель преступного мира, но при этом он вызывает неподдельную симпатию, как у самого автора, так и у слушателей. Герой ранних песен поэта находится в конфликте с окружающей средой, что вполне естественно, учитывая род его деятельности. У героя уголовных песен есть принципы, свой «кодекс чести», своя определенная философия, он по-своему благороден и человечен. Он не грабит людей по выходным, «работник» преступного мира, как и все, отдыхает. Герою неловко грабить людей по ночам: *«Но в двенадцать часов // Людям хочется спать, — // Им на завтра встать // На работу...»* («Мне ребята сказали про такую наколку!...», 1965).

В ранней лирике прослеживается и конфликт героя с самим собой, что можно считать началом формирования лирического типа сознания в поэзии Высоцкого: *«Во мне два я, два полюса планеты, // Два разных человека, два врага. // Когда один стремится на балеты, // Другой стремится прямо на бега»* («И вкусы, и запросы мои странны...», 1969).

Герой данной песни полон противоречий и метаний, он в какой-то степени находится на грани, что очень характерно для самого Владимира Высоцкого. Это в очередной раз доказывает, что творчество В. Высоцкого этого периода посвящено не только и не столько определенной социальной группе людей. Главную роль играет здесь вовсе не вор и уголовник как таковые, а герой, без страха вступающий в бой и умеющий выигрывать в сложных обстоятельствах, герой со своим особым взглядом на мир, с определенным кодексом чести, со своей философией. В «лагерных» песнях бард писал о том, о чем писал на протяжении всего своего творчества. Это песни о взаимоотношениях между людьми и о нравственных императивах.

К 1965 году «блатная» тема перестала быть ведущей в творчестве поэта-барда. Владимир Высоцкий значительно расширяет свой поэтический мир, обратившись к героям из разных социальных слоев, разного образа жизни и типа мышления. В 1966 году Высоцкий приступил к разработке большой серии песен — «спортивной». Поэт видит в данном цикле, как, впрочем, и в других, не просто реалии чужих профессий и занятий, а находит в них глубокий общечеловеческий смысл (не есть ли это постепенное приближение к ситуации, когда ТЛ=Т). Все песни на спортивные темы написаны Высоцким от первого лица, отчего автор напрямую может ассоциироваться с героем. Отдельные песни поэта посвящены знаменитым советским спортсменам и от их имени автор говорит в них. Так «Песня штангиста» (1971) посвящена именитому советскому спортсмену, Василию Алексееву. Высоцкий тонко и точно прочувствовал и описал внутренние переживания и ощущения штангиста, идущего на помост под пристальным взглядом тысяч глаз: *«Я подхожу к тяжелому снаряду // С тяжелым чувством: вдруг не подниму?»*. К штанге герой испытывает неоднозначные чувства, называя одновременно ее то соперником и партнером, то жертвой и железным богом. Герою удалось взять вес, но и в минуту триумфа его не покидают сомнения: *«Вес взят — прекрасно! Но несправедливо, // Что я внизу, а штанга наверху»*. Но уже в следующей строфе штангист объясняет, в чем заключается смысл победы: *«Все дело в том, чтоб, завершив движенье // С размаху бросить штангу на помост»*. Герой песни ощущает определенную бессмысленность своих действий, прослеживается явный мотив обреченности. Герой, безусловно, силен как физически, так и морально, но его гложут сомнения и навязчивое чувство неудовлетворенности. Часто повторяющаяся фраза *«Вес взят!»* может вполне быть определяющей для жизни и деятельности обычного советского человека: мы постоянно стремимся к чему-то, покоряем определенные вершины, но смысла и удовлетворения в них часто не находим. Высоцкому, как всегда, удалось точно и тонко

прочувствовать психологию людей других профессий, мгновенно схватить ситуацию и, поняв ее, раскрыть смысл, спроецировать ее на повседневность. Песня с достаточно узкой тематикой обретает общечеловеческий масштаб и едва ли не философский смысл.

Прыгун в высоту, в другой песне Высоцкого, также выглядит «белой вороной» среди остальных прыгунов: *«Ведь у них толчковая — левая, // А у меня толчковая — правая»* («Песенка про прыгуна в высоту», 1970).

Несмотря на неудачные попытки, недвусмысленные угрозы тренера и насмешки товарищей и публики, прыгун наотрез отказывается сменить *«свою неправую правую на правую — левую»*. В конце концов, его упрямство и желание доказать себе и всем, что он сможет, оказывается вознагражденным: *«Но съел плоды запретные с древа я, // И за хвост подержал все же славу я, // Хоть у них у всех толчковая — левая, // А у меня толчковая — правая!»*.

Герой отказывается подстраиваться под тренера, трибуны. Он идет наперекор всем и делает так, как нужно только ему, как он чувствует. Упрямство и верность себе — характерные черты героя данной песни. Важно отметить, что здесь прослеживается привычный для творчества Высоцкого мотив высоты: *«И пусть болит моя травма в паху, // И пусть допрыгался до хромоты, // Но я всё ж таки был наверху — // И меня не спихнуть с высоты!»*.

Жизнь на изломе, наперекор всем, жизнь на высоте — вот основной мотив данной песни, как, впрочем, и творчества Высоцкого в целом (и далее возникает ситуация, когда «текст пишет себя сам», ТЛ<Т). Высоцкий остается верен себе, какую бы тему он не разрабатывал. На первый план у него выходят не особенности чужих профессий, а общечеловеческий смысл и гуманизм, которые они в себе несут. Чтобы ярче и яснее донести до читателей суть, поэт выбирает нетипичных героев, ставя их в нестандартные ситуации, которые требуют от них не только ума, благородства и человечности, но и умения действовать во многих сферах спортивной деятельности с полной самоотдачей, чтобы все преодолеть. Герою-спортсмену присущи черты, которыми вполне можно охарактеризовать самого Владимира Высоцкого, а именно стойкость, упрямство, сила духа, умение делать выбор, желание всегда оставаться собой, не подстраиваясь под толпу.

Таким образом, для песен Высоцкого характерна ориентация на глубокий внутренний конфликт героя, глубокое личностное начало, что уже заявлено в самом начале его творческого пути — в песнях уголовной тематики. Ранний герой Высоцкого — не просто представитель преступного мира, это сильная, самобытная личность, переживающая конфликт со средой, с людьми, его окружающими. Герою песен уголовной тематики свойственны все человеческие чувства (любовь,

страх, ненависть, печаль). Несмотря на свою социальную принадлежность, это очень одухотворенная личность, имеющая свой определенный «кодекс чести», свою философию, личность по-своему благородная, человеческая, порядочная. С новым этапом творчества, с переходом к протезизму происходит расширение круга героев, но всем им присущи общие черты, схожие с чертами раннего героя. Высоцкий переносит свое личностное начало, свое мировосприятие на людей различных социальных групп, профессий, и эти черты впоследствии обретают глобальный, общечеловеческий масштаб, общефилософский смысл. Для его героя характерна сила, стойкость характера, упрямство, воля к победе (спортивный цикл песен). Герой Высоцкого имеет свою четкую продуманную модель действий, поведения, у него есть некий внутренний стержень, жизненные принципы, основанные на высоких нравственных началах. Важной особенностью типов сознания, представленных Высоцким, является постоянное нахождение героя на острие, на изломе, на грани между своими устоями и требованиями и ожиданиями толпы. Мотивы, заявленные в представленных циклах, характерны как для творчества Владимира Высоцкого в целом, так и для самого автора. Именно на этом этапе жизни Высоцкий и переходит в стадию конфликта сомневающегося в своих силах текстотворца.

Список литературы:

1. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. — СПб.: Азбука, 2000. — 336 с.
2. Высоцкий В. С. Сочинения в двух томах. Т.1. Песни / Предисл. С. Высоцкого, подгот. текста и коммент. А. Крылова. — Екатеринбург: «У-Фактория», 1996. — 544 с.
3. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. — Л.: Сов. писатель, 1979. — 222 с.
4. Казарин Ю. В. Мастерская текста (книга о текстотворчестве). — Екатеринбург: ИД «мАрАфон», 2008. — 296 с.
5. Михайлов А. Поэт и лирический герой (Об основах индивидуального стиля в поэзии). — Архангельск, 1960. — 68 с.
6. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 574 с.
7. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / Составитель, переводчик и автор вступительной статьи Д.В. Сильвестров; научный комментарий Д. Э. Харитоновича. — М.: Прогресс-Традиция, 1999. — 416 с.

ДЕОНТОЛОГИЯ ЖУРНАЛИСТИКИ: ОТ ЛОМОНОСОВА ДО ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА XXI ВЕКА

Винская Людмила Андреевна

доцент кафедры журналистики ИФиЯК СФУ, г. Красноярск

E-mail: vinska@rambler.ru

Развитие информационных технологий привнесло в сферу распространения информации не только плюсы, но и минусы. Если еще совсем недавно монополией на передачу информации обладали только СМИ (газеты, журналы, телевидение, радио), то теперь практически любой может при помощи Интернета оповестить мир, о чем угодно. Это следствие очередного освобождения текста, и именно оно стремительно разрушило устоявшуюся модель передачи информации, ее отбора и редактирования. Новые возможности ее производства и распространения изменили мир кардинально. Это первая адаптема современного медиасообщества, которую нельзя не учитывать. Адаптема (по определению Андрея Мирошниченко) — ключевой фактор неизбежных изменений, осознание которого позволяет привыкнуть к будущему и управлять настоящим. Одна из адаптем и объясняет, какую роль сыграло третье освобождение текста. Мирошниченко выделяет три периода глобального освобождения текста. Первое — создание демотического письма в Древнем Египте. «Это было освобождение письменности. Письмо стало доступно за пределами дворцов и храмов. В результате они утратили монополию на информацию. Процесс шел несколько столетий и привел к крушению царств. Следом выросли новые цивилизации, вооруженные фонетическим письмом: Греция захватила умы, а Рим — земли. Второе освобождение текста связано с Гутенбергом. Печать удешевила книги, дала простым людям доступ к Библии. Это было освобождение чтения. Началась Реформация, последовали религиозные войны, политические революции, научно-технический прогресс. Возникло современное общество. Сегодня мы переживаем третье освобождение текста — освобождение авторства. Компьютеры, объединенные в сеть, дали любому человеку ничем не ограниченное право сообщать другим свои мысли» [10].

Можно сказать, что произошло не просто освобождение текста, а абсолютное его освобождение. В медийное пространство, наряду с качественной информацией, ежесекундно вбрасываются компромат, клевета, оскорбления, мат, непристойные фотографии, видеоролики, безграмотные реплики и грубые комментарии, бездоказательные обвинения и т. д. Мутный поток не знает преград. Он сметает все на

своем пути. Освобождение текста обернулось кабалой, а то и духовной гибелью для миллионов. Многие, правда, даже не замечают, что подхвачены грязным потоком, он стал для большинства обычной средой обитания. Произошла подмена истинных ценностей мнимыми. И с каждым днем этот поток набирает мощь. Вот почему сегодня, как никогда, становится актуальной проблема распространения и утверждения в сфере журналистики деонтологических правил — кодексов профессиональной чести...

История деонтологии журналистики начинается с Ломоносова. Хотя, когда он в середине XVIII века составлял свод этических правил для журналистов, деонтологии как таковой не существовало. Просто Ломоносов, как всегда, опередил свое время. Этот термин был введен в обиход много позже — в XIX веке благодаря британскому ученому Иеремию Бентаму, и распространился после издания его книги «Деонтология, или Наука о морали» (1834). А еще позже деонтологию стали отличать от аксиологии — учения о моральных ценностях. Но в данной статье мы затронем лишь деонтологию журналистики.

Существует немало определений понятия «деонтология журналистики» (от греч. *deon* — долг, *deontos* — должное + *logos* — учение). Декан факультета журналистики Уральского госуниверситета Б. Н. Лозовский определил её как систему «требований, норм, принципов должного профессионального поведения журналиста; свод правовых и этических норм ответственного поведения работников СМИ» [7, с. 55].

Профессор журфака МГУ Е. П. Прохоров дал свою трактовку понятия: «это совокупность «обслуживающих» журналистский долг обязанностей и норм их выполнения вне зависимости от их осознания, как некой системы категорических императивов журналистского поведения, заданных природой СМИ, действующих в той или иной ситуации» [11, с. 296].

«Деонтология — это раздел этики, рассматривающий проблемы долга и ответственности, нравственных принципов поведения, — утверждает составитель «Энциклопедического словаря СМИ» А. А. Князев. — Актуальность этих проблем для журналистики фиксируется в исследованиях по коммуникативистике в основном сторонниками теории социальной ответственности. Новые грани этой проблемы начали возникать в условиях развития мультимедиа и информационных супермагистралей, когда переосмыслению стали подвергаться многие коренные понятия, например, авторство или текст» [4, с. 164].

Не вдаваясь в частности, отметим, что эти и другие определения заключают в себе примерно одинаковое по своей сути толкование термина. Практически всегда при упоминании о деонтологии ключевыми

являются понятия — «нравственность», «долг», «ответственность», «норма» и т. д. Опорная категория деонтологии — «должное»: то, что человек принимает для исполнения сам, по собственной воле. Каждый из членов профессионального сообщества делает моральный выбор, который и лежит в фундаменте профессионального самосознания.

Но, к сожалению, деонтология как система знаний о «должном» поведении журналиста, о его «нравственных параметрах», о взаимоотношениях между людьми не вошла в практический профессиональный обиход в той мере, в какой она должна была бы войти. В университетских программах не было деонтологии журналистики. Её касались вскользь, она не изучалась в высших учебных заведениях как самостоятельная дисциплина. И только недавно в программе магистратуры деонтологии было отведено, пусть и скромное по объему, но все же отдельное место. А то, что медиасообщество нуждается сегодня в четком понимании системы саморегуляции, неоспоримо.

Свобода печати уже давно воспринимается множеством журналистов как вседозволенность, а СМИ в большинстве своем перестали выполнять консолидирующие и просветительские функции. Наоборот, медиаструктуры массивованно, методично и с неприкрытым цинизмом разрушают основополагающие нравственные устои государства и общества, не предлагая взамен ничего созидающего. Так что самое время университетским программам факультетов журналистики обратиться к наследию Ломоносова, к его четким деонтологическим постулатам в сфере СМИ.

Медиасообществу даже не надо придумывать что-то новое: великий ученый и блестящий журналист еще в семидесятых годах XVIII века указал всем СМИ будущих столетий (даже тем, о которых тогда никто и не подозревал, — ТВ, интернет-газеты, радио) четкий вектор развития. Остается только следовать ему, выполняя свой долг перед обществом и учитывая появление новых медиатехнологий.

Многогранность таланта М. В. Ломоносова как междисциплинарного ученого признана мировым сообществом уже давно, но есть сфера, в которой роль Михаила Васильевича до сих пор не получила должной оценки. Это сфера общественных коммуникаций. Именно Ломоносов первым в истории мировой журналистики создал полноценный деонтологический документ, который, по сути, и стал основой современной системы саморегуляции мирового журналистского сообщества. Именно Ломоносов первым заговорил серьёзно и бескомпромиссно о социальной миссии журналистики.

Нельзя не согласиться с деканом факультета журналистики Московского государственного университета, профессором Е. Л. Вар-

тановой, которая назвала Ломоносова «создателем журналистских стандартов» и которая считает, что в журналистике вклад Ломоносова пока недооценен: «так увлеклись величию его фигуры энциклопедиста и просветителя России, что упустили, какое влияние он оказал на развитие публичных коммуникаций — внутри общества и между обществом и властью» [5].

Эта мысль легко подтверждается историческими фактами и деятельностью ученого в области прессы того времени не только как журналиста и редактора, но и как аналитика, который поставил в своё время перед масс-медиа ряд основополагающих проблем (заметим, что эти же проблемы в полной мере актуальны и в XXI веке). Ломоносов имел полное право на создание документа — с ярко выраженными императивными установками — для корреспондентов, поскольку сам был журналистом-практиком высокого класса. То же самое можно сказать о Ломоносове-редакторе. Его деонтологические (уточним еще раз — не имеющие отношения к юриспруденции) законы были основаны на собственной практической деятельности. Когда Ломоносов вернулся из-за границы в Россию, он сначала стал сотрудничать как переводчик и поэт со специальным приложением к газете «Санкт-Петербургские ведомости» — первым отечественным научно-популярным журналом «Примечания к Ведомостям» (в 1765—1766 гг. был переиздан в Москве под названием «Исторические, генеалогические и географические примечания в Ведомостях, издаваемые в Санкт-Петербурге при Академии наук с 1729 по 1740 гг.»), в котором публиковались не только материалы, посвященные науке, но и различные статьи по вопросам искусства и литературы. Его творчество было замечено, и весной 1748 года Академия наук доверила Ломоносову редактировать «Санкт-Петербургские ведомости», при которой и выходил журнал. Правда, как редактор он был поставлен в определенные рамки. Ему предписывалось свыше «в писании от всякого умствования и предосудительных экспрессий удерживаться». Но, как известно, нрав Михаила Васильевича был полон и оригинального умствования, и вполне здоровых экспрессий, поэтому такой жёсткий, говоря современным языком, формат издания его тяготил.

Вполне естественно, что Ломоносов приложил немало трудов к учреждению журнала более свободного формата. Так под эгидой Академии наук увидел свет первый в России солидный научно-литературный журнал «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», в уставе, или программе, которого значилось, что на страницах будут появляться «сочинения, какие только обществу полезны могут быть». Эти факты ярко характеризуют Ломоносова как

журналиста, который обладал и стремлением к независимости в суждениях, то есть к свободе слова и печати. Но в то же время он осознал свой журналистский долг и ответственность перед обществом, предполагая печатать сочинения полезные.

Уже в данном случае просматривается один из признаков профессиональной саморегуляции, когда издатель добровольно, вне юридических рамок, создаёт закон, которому сам же и намерен следовать — без всякого давления или принуждения извне, что, однако, не мешает проявлению в сочинениях признаков «умствования». Опять Ломоносов опередил время, выступив зачинателем такого явления в журналистике, которое в XXI веке получило название «инфотеймент» — увлекательная (развлекательная) информация.

Девиз знаменитой BBC — британской вещательной корпорации — «Сообщать. Поучать. Развлекать» нынче многими преподносится как нечто новое. Однако, справедливости ради, уточним, не умаляя достоинств BBC: пальма первенства всё же принадлежит нашему великому соотечественнику Ломоносову. Всё новое — это хорошо забытое старое. Но если британцам подобную забывчивость можно простить, то россиянам грех не знать, кто стал создателем инфотеймента, причем качественного, без примеси «глянцевого пустозвонства». Ломоносовский журнал «Ежемесячные сочинения...» действительно служил пользе и увеселению, донося до аудитории общественно значимую информацию, что и является одной из основных функций социально ответственной журналистики.

Относясь добросовестно ко всему, за что он брался, ученый М. В. Ломоносов и в сфере журналистики проявил себя человеком, отвечающим за свои поступки, который следует общечеловеческим и профессиональным этическим установкам, требуя того же и от других. Но следует подчеркнуть, что этических правил журналистики, сформулированных и закреплённых на бумаге, в то время не существовало ни в одной стране мира. Ломоносов первым ощутил необходимость их создания и предложил правила, которые, кстати, присутствуют в том или ином виде во всех кодексах журналистской этики масс-медиа XXI века. Как великие шахматисты видят партию на несколько ходов вперед, так и гениальный ученый интуитивно предугадывает, иногда не осознавая того в полной мере, что его открытие, теория, гипотеза окажутся востребованными в будущем.

Статья М.В. Ломоносова «Рассуждение об обязанностях журналистов при изложении ими сочинений, предназначенных для поддержания свободы философии» стала первой работой мировой журналистики, которая и оказалась фундаментом деонтологии

современной эпохи мультимедиа (написанная в 1754 г. на латинском языке, она была опубликована в 1755 г. на французском И. Г. С. Формеем, издателем журнала «Nouvelle Bibliothèque germanique, ou L'histoire littéraire de l'Allemagne, de la Suisse et des pays du Nord» — «Новая немецкая библиотека, или Литературная история Германии, Швейцарии и северных стран», выходившего в Амстердаме. Поводом для ее написания стала статья, видимо, лейпцигского профессора А. Г. Кёстнера, опубликованная в 1752 г. в журнале «Commentarii de rebus in scientia naturali et medicina gestis» — «Записки об успехах естественных наук и медицины», нелестно и главное несправедливо отозвавшегося о трудах Ломоносова «Размышления о причине теплоты и холода» и «Опыт теории упругой силы воздуха», опубликованных в 1750 г. и «в которых излагалась его теория вещества и молекулярно-клеточная теория теплоты и газа». Как отмечал Формей, посылая Ломоносову отклик данной статьи, «сие была должность, чтобы защитить столь праведное дело от таких неправедных поносителей»).

Ломоносов в этой статье анализирует лишь одну из сторон деятельности журналистов, которую он считал наиболее ответственной и серьезной. Он говорит об их участии в распространении научных знаний и о методах оценки научных трудов. Но это произведение в полной мере можно отнести к любой сфере журналистской деятельности. Более того — она легко проецируется и на интернет-издания XXI столетия, и на социальные сети, и на современные телерадиопрограммы, имеющие отношение не только к науке. Получается, что сравнительно небольшая по объему ломоносовская публикация вмещает в себя все деонтологические проблемы мирового медиасообщества.

Ломоносов столь подробно проанализировал и столь четко обозначил обязанности журналиста, доказав их — практическую и нравственную — необходимость, что буквально все из направлений, на которые он обращал внимание своих современников, подчеркнем еще раз, актуальны и в наше время. Причем не просто актуальны. Они — по сути своей — современны!

Первую часть статьи Ломоносов посвятил полемике (поводом для нее стала статья, опубликованная в «Беспристрастном Гамбургском Корреспонденте», нелестно и главное несправедливо отозвавшаяся о Ломоносове), рассуждениям о науке и журналистике. И тут он ярко проявил себя не только как опытный публицист, который умело пользуется приемами аналитических жанров, но и как фельетонист, в арсенале которого и ирония, и сарказм. Но насмешливые фрагменты всегда подкреплены фактами, аргументами, поэтому ничего общего не

имеют с легкомысленным пустословием. Да, оценки Ломоносова временами резки, но не оскорбительны. И хотя эта часть касается науки, статью следовало бы целиком рекомендовать будущим сотрудникам редакций для прочтения.

А во второй части «Рассуждения об обязанностях журналиста...» Ломоносов предложил семь основополагающих правил, которыми, по его мнению, должны руководствоваться журналисты.

Автор «Рассуждения...» отмечает, в частности, что журналы — это еще одно средство просвещения, которое могло бы «также очень благотворно влиять на приращение человеческих знаний», как влияют книги. И обязанность журналов, убежден ученый, «состоит в том, чтобы давать ясные и верные краткие изложения содержания появляющихся сочинений». Но при этом он не исключает необходимость «справедливого суждения либо по существу дела, либо о некоторых подробностях выполнения». Однако журналы, конечно же, сами по себе не могут выполнять просветительскую функцию без сознательности журналистов. «Силы и добрая воля — вот что от них требуется. Силы — чтобы основательно и со знанием дела обсуждать те многочисленные и разнообразные вопросы, которые входят в их план; воля — для того, чтобы иметь в виду одну только истину, не делать никаких уступок ни предубеждению, ни страсти».

Ломоносов скрупулезно один за другим разбирает все промахи самонадеянного автора, наглядно показывая, как опасен для общества «невежественный или несправедливый критик». Увы, такими опасностями нынче заполнено все медиапространство третьего тысячелетия. Получается, опять Михаил Васильевич увидел развитие событий на несколько веков вперед.

Современно звучит и утверждение Ломоносова о многочисленных западных второсортных журналах, которые отеснили и затмили лучшие — серьезные и качественные — издания. Разве не это же явление наблюдаем сегодня, когда журналисты судят обо всем, не заботясь, насколько правдивы, компетентны и тактичны их суждения? Как будто именно к ним обращается Михаил Васильевич из века восемнадцатого, призывая помнить об обязанностях журналиста, который «не должен торопиться выносить свой приговор без основательного допроса подсудимых и увлекаться выискиванием вины там, где ее совсем нет» [8, с. 201—232].

Свою статью Ломоносов завершает конкретными правилами, которые и являются деонтологической основой для современных нам СМИ. В первом правиле Ломоносов советует каждому, кто берется судить о чужой работе, взвесить свои силы и возможности, перед тем

как приступить к оценке чьего-либо сочинения. Рецензент должен быть компетентен в той сфере, о которой хочет писать. Если рецензия касается научных статей, то он должен обладать хотя бы базовыми научными знаниями. Вместо словосочетания «научных статей» можно поставить название любой сферы — балет, экономика, юриспруденция и т.д. Всё это требует от журналиста хотя бы базовых знаний.

М. В. Ломоносов еще в XVIII веке придумал универсальную формулу, которая легко вписывается и в сферу нынешней мультимедийной журналистики. Можно с уверенностью утверждать, что сейчас ломоносовские правила еще более актуальны, чем прежде, потому что СМИ получили благодаря стремительному развитию информационных технологий неограниченную свободу, но далеко не всегда они пользуются ею во благо общества. Это объясняется просто: журналисты часто подменяют понятие свободы как таковой пониманием свободы от всяких нравственных принципов. Одним словом, вседозволенностью. Они забывают о деонтологических законах профессионального сообщества, а то и вообще игнорируют их.

Второе правило, которое предлагает М.В. Ломоносов, — максимальная объективность суждения. Он настоятельно советует не требовать, чтобы авторы, о которых журналисты берутся судить, рабски подчинялись мыслям, которые властвуют над пишущими о них.

В третьем правиле Ломоносов говорит об осмотрительности при оценке статей, уже одобренных научным обществом. Прежде чем бранить и осуждать, советует он, следует не один раз взвесить то, что скажешь, для того чтобы быть в состоянии, если потребуется, защитить и оправдать свои слова. От себя добавим: осмотрительность и тактичная осторожность никогда еще не мешали корреспондентам. Занимаются ли они научными проблемами, освещают ли культурные мероприятия, вопросы педагогики, межнациональные отношения — всегда требуется осмотрительность, дабы не навредить своей статьёй или репортажем обществу и самому не попасть впросак.

Четвертое правило напоминает о важности гипотез в науке. Осуждать еще не доказанные теории обозреватель не должен, ведь кто знает, как и чем обернется предположение ученого в будущем...

Пятое правило посвящено недопустимости плагиата. Ломоносов как будто предвидел, что этот недуг будет поражать одно поколение журналистов за другим. Именно это мы и наблюдаем последнее время. Плагиат регулярно поражает даже авторитетные издания.

Одна из самых уважаемых ежедневных газет мира The New York Times, рядом с титулом которой значится слоган «Все новости, достойные печати», публично признала в 2003 году, что её 27-летний

репортер Джейсон Блэр занимался плагиатом. Была создана специальная комиссия, которая тщательно исследовала инцидент. Результаты работы комиссии были опубликованы и заняли около пяти газетных полос. Выяснилось, помимо прочего: около 36 статей молодого журналиста были построены на вымышленных фактах. Газета тогда признала, что это самая печальная страница в ее 152-летней истории. «Гигантским фингалом» на репутации назвал случившееся издатель The New York Times Артур Окс Сульцбергер. Если учесть, что газета одновременно является одним из самых цитируемых изданий в СМИ всего мира, то это «фонарь» под глазом не только американской журналистики. За последние полгода, по словам Блэра, он объездил 20 городов в шести штатах США, а на самом деле не отходил от компьютера и мобильного телефона в своем доме в Нью-Йорке. Он слал в газету душераздирающие репортажи о зверствах «вашигтонского снайпера», о горе родственников солдат, погибших в Ираке, о страданиях раненых морских пехотинцев в военно-морском госпитале. Но на самом деле не видел их в глаза, а материалы создавал, с помощью статей, напечатанных в других газетах, и собственной фантазии. Кроме того, Блэр получал в газете денежную компенсацию за свои дорогостоящие якобы вояжи по стране. Когда газета из Сан-Антонио обвинила его в переписывании репортажа о родственниках солдата, погибшего в Ираке, редактор потребовал от Блэра: «Посмотри мне в глаза, признайся. Или опиши дом родственников». Не смутившись, Блэр описал и красный джип у дома, и розы в саду. Как потом выяснилось, все это он видел на фотографиях в Интернете [3]. А через несколько лет The New York Times получила еще один «фингал»: на плагиате попался другой молодой репортер Закери Ков. Эта последовательность — свидетельство того, что урок не пошел впрок. Можно привести и примеры из других изданий, их, к сожалению, достаточно.

Некоторые винят в этом информационные ресурсы, позволяющие мгновенно найти необходимую информацию и столь же быстро скопировать ее. Однако, нам кажется, беда в другом. В отсутствии нравственной платформы. Именно о ней и писал в своей статье Ломоносов, когда утверждал, что журналист должен высказывать собственные мысли, иметь собственные суждения, а не красть их у других, выдавая за свои.

Шестой пункт напоминает об уместности и добросовестности критики, а седьмой о том, журналисту не должна быть свойственна гордыня и он должен, что называется, знать свое место.

Припоминая последние крупные скандалы с участием крупных СМИ, можно с уверенностью сказать, что предупреждение Ломоносова оказалось пророческим. Репортеры XXI века наглядно показали,

что может случиться, если гордыня возьмет верх над профессиональным и нравственным долгом и если журналист возомнит себя высшим судьей, обладателем истины в последней инстанции, которому позволено вмешиваться во всё и вся, в том числе в личную жизнь других людей. Причем — любыми средствами и при любых обстоятельствах.

Что из этого может получиться, мы уже знаем на примере одного из старейших британских изданий с миллионными тиражами корпорации Руперта Кейта Мердока News of the World. Газета, основанная в 1843 году, под давлением общественного мнения вынуждена была принять решение о самоликвидации! Это произошло после того как всплыли на поверхность неприглядные действия ее репортеров, прослушивавших телефонные разговоры, подкупавших должностных лиц, чтобы получить «жареные» факты о жизни как известных персон, так и простых британцев. Налицо было грубое вмешательство в личную жизнь...

И еще об одном явлении предупреждал нас великий соотечественник — об опасности продажной журналистики, подчеркивая, что журналист должен обладать высокой нравственной культурой. Увы, сейчас продажность в медиасфере всех видов и рангов «правит бал».

Если сегодня обратиться к деонтологическим документам любых медиасообществ, то можно без труда заметить, что все они базируются на правилах, которые сформулировал великий русский ученый М. В. Ломоносов.

Некоторые пытаются возразить, что это не так: мол, Ломоносов тогда не имел возможности учесть, какими техническими возможностями будут обладать СМИ, и потому авторство ряда правил можно все-таки отдать журналистам XX—XXI вв. В частности, называются такие деонтологические правила: «корректно используй фотографии», «не интервьюируй несовершеннолетних без согласия их родителей или опекунов», «не вмешивайся в частную жизнь, в чужое горе или шок» и т.д. Довольно часто при этом вспоминают «Рекомендации продюсерам BBC — 2000». Эта корпорация, безусловно, заботится о точности, о правах авторов, об уравновешенном взгляде на людей и культуру Великобритании, о том, чтобы программы не оскорбляли чувств слушателей и зрителей, не пропагандировали антисоциальные поступки. Спору нет: правила BBC хороши, но можно привести множество примеров, когда сотрудники корпорации с легкостью нарушали их, причем весьма грубо и преднамеренно, не заботясь о чувствах людей... [9].

Так, BBC в 2009 году наказана штрафом в 150 тысяч фунтов стерлингов за непристойные шутки ведущих Рассела Бранда и Джонатан

Росса, которые прозвучали в эфире Radio 2 в октябре 2008 года. Наказание наложило Управление по коммуникациям (Office of Communications, или Ofcom), которое осуществляет контроль за деятельностью электронных СМИ. Скандал разгорелся после звонка ведущих на автоответчик 78-летнего британского актера Эндрю Сакса. Они оставили ему несколько непристойных сообщений, а Бренд открыто заявил, что переспал с внучкой Сакса, 23-летней Джорджиной Бейли.

Вернувшись после отлучения от эфира в студию Джонатан Росс вновь вызвал гнев радиослушателей. В прямом эфире продюсер Энди Дэвис рассказал Россу, что недалеко от его испанской виллы живет старушка, которая увидев его, набрасывается на него с объятиями и поцелуями, так что Дэвису приходится иногда скрываться от нее в доме. В ответ Росс предложил коллеге подарить старушке в виде благодарности «последнюю ночь перед могилой».

Сын действительно проживающей в этом испанском селении 86-летней женщины, которая уже три года страдала слабоумием, обратился в редакцию с жалобой. Хотя в эфире не прозвучало имени его матери, он назвал шутку ведущего «непростительной и оскорбительной». К требованию уволить Росса присоединились многие радиослушатели, посчитавшие, что подобным высказываниям не должно быть места в эфире BBC.

Представители радиовещательной корпорации на этот раз встали на защиту Росса, заявив, что он не имел в виду конкретного человека, и у него не было намерения лично оскорбить кого-либо. Странная логика... Даже если бы ситуация была выдумана от начала до конца, она все равно оскорбила бы чувства аудитории.

Конечно, современные деонтологические документы стараются учесть разнообразие технологий и приемов, которые могут навредить аудитории, и прописывают это в своих кодексах. Но это же лишь детали целого. Стоит вчитаться в статью Ломоносова, чтобы убедиться: все выработанные им семь деонтологических правил — это и есть целое, которое можно дополнять новыми деталями, учитывая технологические инновации.

Как заметил профессор Технического университета Берлина Норберт Больц, на закате «галактики Гутенберга» открывается не только «перспектива новой устной культуры, но и перспектива нового цифрового мира. Компьютер знаменует собой медиатехнический прорыв, сопоставимый по своей значимости только с технологией Гутенберга» [1, с. 10]. Значит, всё-таки примитивная, по современным представлениям, гутенбергова технология стоит в одном ряду с тем, что принесла нам всеобщая дигитализация. Значит, Гутенберг по-

прежнему в цене. Тогда что уж говорить о таких константах как профессиональный долг, добросовестность, ответственность, которые Ломоносов предложил положить в основу журналистской профессии. При самых «продвинутых» технологиях эти категории должны играть первостепенную роль и иметь непреходящую ценность, иначе, рано или поздно, рухнет любой мир, пусть даже он будет построен с помощью самых сверхсовременнейших технологий.

По утверждению известного итальянского философа и писателя Дж. Ваттимо, «общество, в котором мы живем, является обществом всеобщей коммуникации, обществом массмедиа» [2, с. 128].

Журналисты узурпировали право передачи гражданам информации. Если раньше фундамент человеческого мировоззрения составляли непосредственный практический опыт и сведения, полученные в ходе личных контактов, то теперь процесс его формирования ограничился узким сегментом личных контактов и набором внешних источников информации. Люди начинают выстраивать собственную личность из информации, которую получают через разные каналы. Мировоззрение в этом случае складывается из множества образов и моделей поведения, полученных из СМИ. Регулярное нарушение журналистами профессиональных стандартов, использование дегуманизирующих методик создает опасность для духовного здоровья общества, да и для самих медиа. Чтобы вернуть стандарты, журналистике необходимо решить ряд нормативных задач. Мировоззренческой основой для новой концепции должна стать гуманизация общественного сознания... [6, с. 82].

Мир меняется, меняются и медиатехнологии, но неизменны неписанные законы нравственности, поэтому редакторам и корреспондентам необходимо помнить про богатое наследие прошлого и применять его на практике. Ведь именно оно — в том числе и работы великого Ломоносова — определило развитие журналистики не только в России, но и во всем цивилизованном мире.

Список литературы:

1. Больц Н. Азбука медиа. М.: Изд-во «Европа», 2011. — С. 10.
2. Ваттимо Дж. Прозрачное общество. — М.: Полис, 2003. — С. 128.
3. Злобин А. Все новости, достойные печали. [электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.vremya.ru/2003/84/12/35969.html>
4. Князев А. А. Энциклопедический словарь СМИ. — Бишкек: Изд-во КРСУ, 2002. — С. 164.
5. Колесниченко А. «Ломоносов бы в университет сейчас не поступил» — Интервью с деканом журфака МГУ Е. Вартановой // Новые Известия. 18 ноября 2011. [электронный ресурс] Режим доступа: URL:

<http://www.newizv.ru/culture/2011-11-18/154786-dekan-fakulteta-zhurnalistiki-mgu-elena-vartanova.html>

6. Куртц П. Гуманизм и скептицизм — интеллектуальные парадигмы третьего тысячелетия. — М.: Логос, 2001. — С. 82
7. Лозовский Б. Н. Журналистика: краткий словарь. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. — 116 с.
8. Ломоносов М. В. Рассуждение об обязанностях журналистов при изложении ими сочинений, предназначенное для поддержания свободы философии // Его же. Полн. собр. соч. Т. 3. — М., Л., 1952. — С. 201—232, 538—543; то же. Т. 3. М., СПб., 2011. — С. 97—108, 297—301..
9. Малахов И. «Сторожевые псы» британской журналистики // Журналист, 1998. № 9—10.
10. Мирошниченко А. Адаптемы медиа. Закат отрасли, расцвет навыка. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://slon.ru/future/adaptemy_media_zakat_otrasli_rastsvet_navyka-689523.xhtml
11. Прохоров Е. П. Журналистика и демократия. — М.: 2001. — С. 296.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

**ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ
И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ**

Часть II

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

16 апреля 2012 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 23.04.12. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 8,25. Тираж 550 экз.

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

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