

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ  
И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ  
ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года № 11/2010  
Выходит 4 раза в год

**Учредитель**

ФГОУ ВПО «Кемеровский  
государственный университет  
культуры и искусств»

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

**Главный редактор**

**Е. Л. Кудрина**, доктор педагогических наук,  
профессор, ректор КемГУКИ

**Зам. главного редактора**

**А. В. Шунков**, кандидат филологических  
наук, доцент, проректор по научной и иннова-  
ционной деятельности КемГУКИ

**Ответственный секретарь**

**Л. Ю. Егле**, кандидат культурологии,  
доцент, начальник научного отдела  
КемГУКИ

Редактор *Ю. А. Сивушкина*

Перевод *А. А. Щербинин*,

*член Союза переводчиков России*

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Дизайн *А. В. Сергеев*

Адрес редакции:

650029, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17.

Журнал «Вестник КемГУКИ»

Тел.: (3842)73-30-64. Факс: (3842)73-28-08

E-mail: nir@kemguki.ru

Электронная версия журнала:

<http://ebooks.kemguki.ru/open/>

ISSN 2078-1768

© ФГОУ ВПО «Кемеровский  
государственный университет  
культуры и искусств», 2010

**VESTNIK OF KEMEROVO STATE  
UNIVERSITY  
OF CULTURE AND ARTS**

**JOURNAL OF THEORETICAL  
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006 № 11/2010  
Four times a year

**Founder**

Federal State Educational Institution  
of Higher Professional Education  
(FSEI HPE) «Kemerovo State University  
of Culture and Arts»

**EDITORIAL BOARD**

**Editor-in-Chief**

**E. L. Kudrina**, Doctor of Pedagogical  
Sciences, Professor, Rector of KemUCA

**Assistant Chief Editor**

**A. V. Shunkov**, Candidate of Philological  
Sciences, Docent, Vice-Rector for Research  
and Innovation of KemUCA

**Administrative Secretary**

**L. Y. Egle**, Candidate of Culturology,  
Docent, Chief of Scientific Department  
of KemUCA

Editor *Y. A. Sivushkina*

Translation *A. A. Sherbinin*,

*member of the Union of Translators of Russia*

Computer layout *M. B. Sorokina*

Design *A. V. Sergeyev*

Address of the Publisher:

650029, Kemerovo, 17 Voroshilov Street.

Journal «Vestnik of KemUCA»

Tel.: (3842)73-30-64. Fax: (3842)73-28-08

E-mail: nir@kemguki.ru

Web Journal link:

<http://ebooks.kemguki.ru/open/>

ISSN 2078-1768

© FSEI HPE «Kemerovo State  
University of Culture  
and Arts», 2010

## СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

*Председатель совета:*

**Колин К. К.**, доктор технических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, действительный член Международной академии наук высшей школы, главный научный сотрудник Института проблем информатики РАН (г. Москва)

*Члены совета:*

**Абдулатипов Р. Г.**, доктор философских наук, профессор, ректор Московского государственного университета культуры и искусств, заслуженный деятель науки (г. Москва)

**Ариарский М. А.**, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой социально-культурной деятельности СПбГУКИИ (г. Санкт-Петербург)

**Астафьева О. Н.**, доктор философских наук, профессор, заместитель заведующего кафедрой культурологии и деловых коммуникаций Российской академии государственной службы при Президенте РФ (г. Москва)

**Быховская И. М.**, доктор философских наук, профессор, заведующая сектором культурологических проблем социализации Российского института культурологии (г. Москва)

**Волк П. Л.**, доктор культурологии, профессор, директор Томского областного колледжа культуры и искусств (г. Томск)

**Волощенко Г. Г.**, доктор культурологии, доцент кафедры социально-культурной деятельности Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского, заведующий сектором региональной культурной политики Сибирского филиала Российского института культурологии (г. Омск)

**Гавров С. Н.**, доктор философских наук, профессор, ведущий специалист сектора социокультурных процессов и систем Российского института культурологии, профессор кафедры социологии и социальной антропологии МГУДТ (г. Москва)

**Гениева Е. Ю.**, доктор педагогических наук, генеральный директор Всероссийской библиотеки иностранной литературы (г. Москва)

**Долженко О. В.**, доктор философских наук, профессор, действительный член Международной академии наук высшей школы, профессор Национального института бизнеса Московского гуманитарного университета (г. Москва)

**Донских О. А.**, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии Новосибирского государственного университета экономики и управления (г. Новосибирск)

**Игумнова Н. П.**, кандидат педагогических наук, главный научный сотрудник Российской государственной библиотеки (г. Москва)

**Иконникова С. Н.**, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, заслуженный деятель науки РФ (г. Санкт-Петербург)

**Кинелев В. Г.**, доктор технических наук, профессор, академик РАО, руководитель кафедры ЮНЕСКО «Общество знаний и новые информационные технологии» Российского нового университета (г. Москва)

**Луков В. А.**, доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, проректор по научной и издательской работе, директор Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета (г. Москва)

**Урсул А. Д.**, доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, академик АН Молдавии, директор Центра исследований глобальных процессов и устойчивого развития Российского государственного торгово-экономического университета (г. Москва)

**Чешев В. В.**, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии Томского государственного архитектурно-строительного университета (г. Томск)

## EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

*Chairman of editorial council:*

**Kolin K. K.**, Doctor of Technical Sciences, Professor, Honoured Worker of Science of the Russian Federation, Current Member of International Higher Education Academy of Sciences, Chief Scientist of Institute for Informatics Problems of the Russian Academy of Sciences (Moscow)

*Members of council:*

**Abdulatipov R. G.**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Rector of Moscow State University of Culture and Arts, Honoured Worker of Science of the Russian Federation (Moscow)

**Ariarskii M. A.**, Doctor of Culturology, Professor, Chair of Socio-cultural Activity of St. Petersburg State University of Culture and Arts (St. Petersburg)

**Astafieva O. N.**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Deputy Chair of Theory and Practice of Culture of Russian Academy of State Service for the President of the Russian Federation (Moscow)

**Bykhovskaya I. M.**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Chief of the Sector of Culturologic Problems of Socialization of Russian Institute of Culturology (Moscow)

**Volk P. L.**, Doctor of Culturology, Professor, Director of Tomsk Regional College of Culture and Arts (Tomsk)

**Voloschenko G. G.**, Doctor of Culturology, Docent of the Chair of Socio-cultural Activity of F. M. Dostoevsky Omsk State University, Chief of the Sector of Regional Cultural Politics of Siberian Branch of Russian Institute of Culturology (Omsk)

**Gavrov S. N.**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Senior Specialist of the Sector of Socio-cultural Processes and Systems of Russian Institute of Culturology, Professor of the Chair of Social Science and Social Anthropology of Moscow State University of Design and Technology (Moscow)

**Genieva E. Y.**, Doctor of Pedagogic Sciences, General Director of the All-Russia Library for Foreign Literature (Moscow)

**Dolzhenko O. V.**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Current Member of International Higher Education Academy of Sciences, Professor of the National Institute of Business of Moscow Humanitarian University (Moscow)

**Donskikh O. A.**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Chair of Philosophy of Novosibirsk State University of Economy and Administration (Novosibirsk)

**Igumnova N. P.**, Candidate of Pedagogical Sciences, Chief Scientist of the Russian State Library (Moscow)

**Ikonnikova S. N.**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Chair of Theory and History of Culture of St. Petersburg State University of Culture and Arts, Honoured Worker of Science of the Russian Federation (St. Petersburg)

**Kinelev V. G.**, Doctor of Technical Sciences, Professor, Academician of the Russian Author's Society, UNESCO Chair «Knowledge Society and New Information Technologies» of the Russian New University (Moscow)

**Lukov V. A.**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Honoured Worker of Science of the Russian Federation, Vice-Rector for Science and Publishing, Director of the Institute of Fundamental and Applied Research of Moscow Humanitarian University (Moscow)

**Ursul A. D.**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Honoured Worker of Science of the Russian Federation, Academician Academy of Sciences of Moldova, Director of the Centre for Research into Global Processes and Sustainable Development of the Russian State Trade Economic University (Moscow)

**Cheshev V. V.**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Chair of Philosophy of Tomsk State University of Architecture and Construction (Tomsk)

## СОСТАВ НАУЧНОЙ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА

**Гендина Н. И.**, доктор педагогических наук, профессор, директор НИИ информационных технологий социальной сферы (научный редактор раздела «Информационно-библиотечная деятельность»)

**Миненко Г. Н.**, доктор культурологии, профессор, директор Центра исследований духовной антропологии (научный редактор раздела «Культурология»)

**Балабанов П. И.**, доктор философских наук, профессор, директор НИИ прикладной культурологии (научный редактор раздела «Философия»)

**Кулемзин А. М.**, доктор культурологии, профессор, заведующий лабораторией музееведения, заведующий кафедрой музейного дела (научный редактор раздела «Охрана памятников и музееведение»)

**Пономарев В. Д.**, доктор педагогических наук, профессор, проректор по творческой и международной деятельности (научный редактор раздела «Режиссура театрализованных представлений»)

**Проконова Н. Л.**, доктор культурологии, профессор, заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствования (научный редактор раздела «Искусствование»)

**Умнова И. Г.**, кандидат искусствования, доцент, заведующая кафедрой теории и истории искусств (научный редактор раздела «Музыкальное искусство»)

**Трусова Н. М.**, кандидат экономических наук, доцент, заведующая кафедрой экономики социальной сферы (научный редактор раздела «Экономика и менеджмент»)

**Коргожа Н. С.**, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой социально-культурной деятельности (научный редактор раздела «Социально-культурная деятельность»)

**Литовченко М. В.**, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой литературы и русского языка (научный редактор раздела «Филология»)

**Елисеенков Г. С.**, доцент, заведующий кафедрой дизайна (научный редактор раздела «Дизайн и реклама»)

**Григоренко Н. Н.**, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой педагогики и психологии (научный редактор раздела «Психология и педагогика»)

**Лазарева Л. И.**, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой социальной педагогики (научный редактор раздела «Социальная педагогика»)

## SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF JOURNAL

**Gendina N. I.**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Director of Research Institute of Informational Technologies of Social Sphere (Scientific Editor of Sector «Information Library Activity»)

**Minenko G. N.**, Doctor of Culturology, Professor, Director of Research Centre of Spiritual Anthropology (Scientific Editor of Section «Culturology»)

**Balabanov P. I.**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Director of Research Institute of Applied Cultural Science (Scientific Editor of Section «Philosophy»)

**Kulemzin A. M.**, Doctor of Culturology, Professor, Chief of Laboratory of Museum Discipline, Chair of Museum Activity (Scientific Editor of Section «Protection of Monuments and Museology»)

**Ponomaryov V. D.**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector for Creative and International Activity (Scientific Editor of Section «Direction of Theatre Performances»)

**Prokopova N. L.**, Doctor of Culturology, Professor, Chief of Laboratory of Theoretical and Methodic Problems of Art Research (Scientific Editor of Section «Art History»)

**Umnova I. G.**, Candidate of Art History, Docent, Chair of Theory and History of Arts (Scientific Editor of Section «Musical Art»)

**Trusova N. M.**, Candidate of Economical Science, Docent, Chair of Economy of Social Sphere (Scientific Editor of Section «Economy and Management»)

**Korgozha N. S.**, Candidate of Pedagogical Sciences, Docent, Chair of Socio-cultural Activity (Scientific Editor of Section «Socio-cultural Activity»)

**Litovchenko M. V.**, Candidate of Philological Sciences, Docent, Chair of Literature and the Russian Language (Scientific Editor of Section «Philology»)

**Yeliseenkov G. S.**, Docent, Chair of Design (Scientific Editor of Section «Design and Advertisement»)

**Grigorenko N. N.**, Candidate of Philosophic Sciences, Docent, Chair of Pedagogics and Psychology (Scientific Editor of Section «Psychology and Pedagogics»)

**Lazareva L. I.**, Candidate of Pedagogical Sciences, Docent, Chair of Social Pedagogics (Scientific Editor of Section «Social Pedagogics»)

## СОДЕРЖАНИЕ

### ФИЛОСОФИЯ

<b>Винограй Э. Г.</b> Инновационные качества системной методологии.....	6
---	---

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<b>Гавров С. Н.</b> Семья в контексте традиционного российского общества: экономические и социокультурные аспекты.....	12
--	----

<b>Генова Н. М.</b> Роль направлений и тенденций региональной культурной политики в формировании инфраструктуры культуры в Сибири в конце XX – начале XXI в. ....	19
---	----

### ФИЛОЛОГИЯ

<b>Гениева Е. Ю.</b> «Улисс» Джеймса Джойса как гипертекст.....	27
---	----

<b>Чепкасов А. В.</b> Работа спичрайтера и политического деятеля над текстами публичных выступлений (к постановке проблемы).....	34
--	----

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<b>Жерновая Г. А.</b> Кассандра в системе характеров трагедии Эсхила «Агамемнон».....	42
---	----

<b>Тузенко Е. В.</b> «Эфросина» или история памятника, посвященного Кристиане Нейман-Беккер.....	56
--	----

<b>Оленич Л. В.</b> Кузбасское храмоздательство: проблемы преемственности традиций в контексте современной церковной жизни.....	64
---	----

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<b>Умнова И. Г.</b> Духовно-этические основы композиторского творчества С. Слонимского.....	73
---	----

### СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

<b>Попов А. А.</b> Формирование здорового образа жизни студентов в условиях творческого вуза.....	78
---	----

### НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ УНИВЕРСИТЕТА

<b>Колкова Н. И.</b> Творческие связи Московского и Кемеровского государственных университетов культуры и искусств в контексте судеб ученых и педагогов.....	83
--	----

<b>Таршис Н. А.</b> Рецензия на монографию «Миры театральной культуры Кузбасса».....	89
--	----

<b>Гончаренко С. С.</b> Рецензия на монографию И. Г. Умновой «Литературное творчество композитора С. Слонимского».....	94
--	----

<b>Литовченко М. В.</b> Чехов в XXI в. ....	95
---	----

<b>Сведения об авторах</b> .....	98
----------------------------------	----

# CONTENTS

## PHILOSOPHY

<b>Vinograi E. G.</b> Innovative quality system methodology.....	6
--	---

## CULTUROLOGY

<b>Gavrov S. N.</b> Family in the context of traditional Russian society: economic and socio-cultural aspects.....	12
<b>Genova N. M.</b> Role of directions and trends of regional cultural policy in shaping the cultural infrastructure in Siberia in the late XXth – early XXIst century.....	19

## PHILOLOGY

<b>Genieva E. Y.</b> «Ulysses» of James Joyce as a hypertext.....	27
<b>Chepkasov A. V.</b> Speechwriter's and politician's work on the texts of public speeches (to the problem).....	34

## HISTORY OF ART

<b>Zhernovaya G. A.</b> Cassandra in the characters' system of Aeschylus' tragedy «Agamemnon».....	42
<b>Tuzenko E. V.</b> «Efrosinia» or a history of a monument dedicated to Christiane Neumann-Becker.....	56
<b>Olenich L. V.</b> Current temple erection in Kuzbass: heritage and traditions issues in the context of contemporary church life.....	64

## MUSICAL ARTS

<b>Umnova I. G.</b> Spiritual and ethical foundation of composer Sergei Slonimsky's creativity.....	73
---	----

## SOCIAL AND EDUCATIONAL ACTIVITY

<b>Popov A. A.</b> Formation of a healthy lifestyle of students in a creative university.....	78
---	----

## SCIENTIFIC LIFE OF THE UNIVERSITY

<b>Kolkova N. I.</b> Creative relations of state universities of Culture and Arts of Moscow and Kemerovo in the context of scientists' and teachers' careers.....	83
<b>Tarshis N. A.</b> Review of the monograph «Worlds of theatrical culture of Kuzbass».....	89
<b>Goncharenko S. S.</b> Review of I. G. Umnova monograph «Literary creativity of composer Sergei Slonimsky».....	94
<b>Litovchenko M. V.</b> Chekhov in the XXIst Century.....	95
<b>Information about the authors</b> .....	98

# ФИЛОСОФИЯ

## PHILOSOPHY

*Э. Г. Винограй*

### ИННОВАЦИОННЫЕ КАЧЕСТВА СИСТЕМНОЙ МЕТОДОЛОГИИ

Исследуются инновационные качества системной методологии. Раскрываются основные аспекты инновационного потенциала системности: креативность, интегративный синтез, конструктивизация мышления, оптимизационный потенциал, содействие фундаментализации науки и образования.

**Ключевые слова:** системная методология, инновационные качества, креативность, синтез, конструктивность, фундаментализация.

*E. G. Vinogray*

### INNOVATIVE QUALITY OF SYSTEMATIC METHODOLOGY

Innovative qualities of the systematic methodology are researched. The main aspects of the innovative potential of the systematization, namely: creativity, integrational synthesis, constructivism of thinking, optimizational potential and contribution to fundamental nature of science and education – are outlined.

**Keywords:** systematic methodology, innovative qualities, creativity, synthesis, constructivism, fundamental nature.

*Система стала тем маяком, который непосредственно освещает путь.., принципом, который проникает через все границы... [1, с. 43, 50]*

*П. К. Анохин –  
известный российский нейрофизиолог и системолог,  
академик АН СССР*

Характерной особенностью развития современного общества является возрастающая степень его зависимости от функционирования и развития сложных систем различной природы: технологических, экологических, экономических, политических и др. Во многих сферах масштабы системных проблем, их сложность, противоречивость превышают регулирующие возможности существующих структур и интеллектуальных технологий.

Закономерным следствием становится нарастание многообразных сбоев, кризисов, катастроф. Среди причин подобных катаклизмов существенное место принадлежит незнанию, неучету системных закономерностей и качеств, присущих сложным объектам. Поэтому в современных условиях одной из актуальных задач науки становится разработка адекватной теории и методологии системного мышления, ее органическое включение в образователь-

ный процесс, в особенности в содержание высшего образования. Интеллектуальная ценность системной методологии в сферах образования, науки, инженерии находит наиболее явное выражение в присущем ей многогранному комплексу инновационных качеств и ориентаций. Обозначим главные из них.

**Использование системных закономерностей, моделей и технологий является одним из значимых ресурсов сущностного углубления, обновления научного знания, преодоления устаревших стереотипов,** господствующих во многих сферах. Креативный потенциал системного мировоззрения и системных технологий заключается, прежде всего, в содействии преодолению суммативных, односторонних, поверхностных представлений, сохраняющихся по инерции во многих областях науки и практики. Это достигается средствами системно-эволюционного анализа ступеней и коренных тенденций генезиса объекта, его рассмотрением и оценкой с позиций надсистем и подсистем, сравнением с альтернативными и конкурентными объектами, выявлением связей и взаимовлияний со средой, раскрытием системных механизмов его целостности, функциональности, фокусированности на разрешение проблем, соединением структурно-организационного и динамического ракурсов исследования, созданием системных моделей, позволяющих связать эмпирический уровень познания объекта с его целостными характеристиками, увязыванием частных, аналитических подходов и результатов с интегральными, проблеморазрешающими качествами объекта, определяющими его жизнеспособность, функциональную эффективность, эволюционную перспективность и др. Указанные ориентации системного исследования позволяют выйти за рамки узких, «предме-

тоцентрических» представлений, выявить новые «системоцентрические» оси познания, понять источники жизнеспособности, системной результативности объекта, обнаружить коренные связи, ведущие к сущностному углублению его картины. Поэтому системное представление даже традиционного, хорошо изученного объекта позволяет увидеть его в новом свете, подойти с новых позиций, оценить с точки зрения интегральных закономерностей и критериев, существенно повышающих целостность его понимания, обоснованность и результативность принимаемых решений. Инновационный характер и незаменимость системной методологии становятся особенно очевидными в ситуациях исследования качественно новых сложных объектов (проблем), не имеющих аналогов в истории науки, техники, социальной практики. Следует отметить, что от специалистов, рискнувших применить даже отдельные системные принципы или алгоритмы в конкретных сферах, иногда удается услышать характерное признание: «то, что философы называют системным подходом, есть для нас “технарей” подход инновационный». На наш взгляд, тенденции эвристичности, инновационности наиболее характерны для диалектического варианта системной методологии, основывающегося на динамичном, противоречивом («гераклитовском») видении мира, согласно которому развитие и само существование системной целостности осуществляется через борьбу и взаимодополнение противоположных начал в ходе разрешения актуальных противоречий [6].

В деятельностном ракурсе системные технологии позволяют находить необычные для традиционного мышления способы взаимодополняющего соединения внешне противоположных, нередко даже противодействующих друг другу факторов в функционально интегрированные ком-

плексы, нацеленные на решение проблем. За счет учета и целенаправленного фокусирования многообразных системных потенциалов объекта достигается умножение конечного эффекта, возрастает результативность и надежность управленческой, проектной, экспертной деятельности. Как убеждает опыт, жизнь без системы приводит к хронической нехватке времени, энергии, эффективности. «Обретя системный подход.., мы научимся экономить энергию, отпущенную судьбой» [8, с. 9].

**Учет системных качеств, эффектов и закономерностей, присущих развитием, целостным образованиям, является в современных условиях одним из главных рычагов фундаментализации комплекса наук о высших, организмических объектах: экономических, социальных, политических, экологических, технико-инженерных, биологических и т. п.** Существенной особенностью объектов этих наук является детерминация их сущностной природы двумя принципиально различными типами законов: специфическими и общесистемными. Современные науки исследуют, главным образом, специфические законы своих объектов. Экономист фиксирует внимание на специально-экономическом содержании объекта, социолог – на социальном, биолог – на специально-биологическом и т. п. При этом *из поля зрения специалистов, как правило, ускользает то обстоятельство, что объекты их наук являются собой еще и сложные системы, которые детерминированы не только специфическими, но также общесистемными законами.* Неучет системных законов приводит к тому, что получаемая в итоге исследований картина объекта оказывается поверхностной, узкоспециальной, обладает низкими объяснительными и прогностическими возможностями. Выявление

и учет системных закономерностей в специальных науках является редкостным исключением, и именно эти исключения стали источниками фундаментальных научных открытий. Революции в науке, связанные с именами К. Маркса (в сфере политэкономии), Ч. Дарвина (в биологии), Д. И. Менделеева (в химии), З. Фрейда (в психологии и психиатрии), В. И. Вернадского (в теории биосферы и ноосферы), П. К. Анохина (в нейрофизиологии) и др., обусловлены либо вскрытием глубинных системных законов объекта и построением на этой основе обобщающей системной теории, либо построением целостной модели объекта, отражающей его системную природу и закономерности, либо построением системной классификации объекта, отражающей его закономерные системные связи. Наблюдающийся в современной науке разрыв между экстенсивным размахом проводимых исследований, количеством исследователей и ресурсов, вовлеченных в сферу научного познания, с одной стороны, и отсутствием адекватной отдачи, с другой – объясняется, в первую очередь, тем, что *науки о сложных системных объектах парадоксальным образом «обходятся» без собственно системных законов и поэтому теряют из вида глубинный каркас целого, коренное системное содержание.* Улавливая, главным образом, особые, специфические черты соответствующих систем, они никак не могут вырваться за пределы поверхностной, феноменологической стадии развития. Как верно заметил В. П. Кузьмин, «фундаментальные достижения науки за минувшее столетие, которое можно... назвать веком открытия систем, оказались мало исследованными именно с точки зрения системности» [7, с. 26–27].

**Поворот к системному мышлению в научном познании может содейство-**

вать усилению тенденций теоретического синтеза, особенно актуального для наук о сложных объектах: экономических, социальных, политических, экологических, социоинженерных и др. Палитра современной науки являет собой апофеоз бессистемности, засилья эмпирических и односторонне-аналитических подходов в ущерб потребностям синтеза. Это ощутимо тормозит прогресс научного знания, ведет к его засорению завалами бессистемной информации, «заблачиванию» интеллектуальной среды. Даже семантически термин «анализ» повсеместно используется в качестве синонима научного исследования вообще. Доминирование узкоспециальных аналитических и эмпирических подходов в сочетании со слабостью тенденций и средств синтеза привело к тому, что наука буквально задыхается под грузом накопленного эмпирического материала и односторонне ориентированных аналитических исследований, не сопряженных друг с другом, не стыкующихся в целостные концепции и непригодных для решения реальных сложных проблем. Как метко выразился К. Г. Юнг, «анализ убивает, а синтез дает жизнь». *Развитие системной методологии, к важнейшим идеалам которой относится интегративный синтез, могло бы содействовать переориентации науки в направлении приоритета целостных, обобщающих, интегративных подходов, распространению интегративных критериев на все этапы развития исследований.* Это придало бы новое качество всему процессу развития науки, могло содействовать разблокированию накопленных информационных «тромбов», инициировать процессы интегративной реконструкции имеющихся фрагментов знания в целостные теоретические построения и подходы, существенно более продуктивные, чем имеющиеся.

Значимым результатом развития системной методологии и ее распространения в конкретных сферах становится конструктивизация мышления исследователей, специалистов в области управления, проектирования, реформирования и т. п. *Конструктивизация мышления, достигаемая при применении системной методологии, означает возрастание его строгости, реалистичности, адекватной формализованности, сфокусированности на решении актуальных проблем.* Конструктивность системной ориентации заключается, прежде всего, в характерном для нее акценте исследовательской стратегии на достижении конечных функциональных результатов, обеспечивающих реальное разрешение актуальных проблем. С системных позиций требования к научным результатам выходят за рамки чисто исследовательских задач и определяются деятельностью-практическими критериями пригодности этих результатов для диагноза, проектирования, производства, управления, реформирования объекта, чем обеспечивается соединение теоретичности с технологичностью, научного поиска с прикладным конструированием [10].

*Системная ориентация означает переход от обычных для «чистой» науки созерцательных интенций (на «безграничность» познания, изучение «максимума» аспектов и связей и т. п.) к конструктивным установкам на выбор обоснованных границ, реалистичного уровня глубины исследования, отбор существенных параметров, достаточных для разработки проблеморазрешающих проектов и решений в заданные сроки, с требуемой точностью и эффективностью [9; 10].*

С другой стороны, *системные технологии, предполагающие строгие методы структуризации, классификацию, алго-*

*ритмизацию, построение структурно-функциональных и других моделей объекта, содействуют тем самым его качественной формализации*, являющейся необходимой основой для применения количественных, математических методов, компьютерного моделирования, аналитических, дедуктивных умозаключений. Без системного отображения объекта на качественном уровне попытки создания его математических моделей превращаются обычно в псевдоматематические упражнения, уводящие научное исследование в сторону от реальных проблем.

Анализ тенденций развития системной методологии показывает, что она не просто создает основания для адекватной математизации исследований, но и сама является особым типом качественной математизации, адекватным системной природе сложных объектов. Подобно математическому анализу, являющемуся универсальным количественным языком и операционным инструментом познания, главным образом, механических, физических и других объектов низших уровней, системный анализ становится инструментальным качественным аппаратом и языком отображения высших, сложно-организованных систем (биологических, экономических, социально-экологических, социотехнических и т. п.) [4]. Тем самым *науки, предметом которых являются сложные, организмические объекты, обретают в лице системной методологии свой адекватный операционный инструментарий, функционально аналогичный математике.*

Существенным аспектом конструктивного воздействия системной методологии в сферах инженерии, проектирования, стратегического планирования, реформирования и т. п. является *развитие качественно*

*новых системно-оптимизационных технологий, базирующихся на системных законах сложных объектов.* Имеющиеся в настоящее время математические оптимизационные подходы, созданные в русле теории автоматического управления, экономической кибернетики, исследования операций и т. п., адекватны лишь отдельным, достаточно простым, регулярным структурам и процессам, допускающим формализованное описание. Поэтому в экономическом, политическом, социальном, экологическом анализе известные математические методы оптимизации (линейное и динамическое программирование, вариационные, дифференциальные и другие методы) применимы, в лучшем случае, к второстепенным, частным задачам. Решение проблем целостной оптимизации сложных, в особенности организмических объектов требует принципиально иного аппарата, основанного на комплексном учете их системно-организационных качеств и закономерностей (целостной связи характеристик, динамизма, противоречивости, открытости, нелинейности, организмичности и т. п.). Опыт развития качественного системно-оптимизационного подхода, отвечающего данным требованиям, предпринят в ряде наших работ [2; 3; 5]. Применение этого подхода в науке и практических сферах могло бы, на наш взгляд, содействовать результативности, надежности, конкурентоспособности разрабатываемых проектов и решений.

Таким образом, даже беглый обзор принципиально новых возможностей, вносимых системной методологией в науку и практику, дает основания рассматривать ее в современных условиях не просто как желательный, а как жизненно необходимый компонент образовательной, научной, методологической подготовки современных специалистов высшей квалификации.

**Примечания**

1. Анохин П. К. Избранные труды. Философские аспекты теории функциональной системы. М.: Наука, 1978. 400 с.
2. Винограй Э. Г. Общая теория организации и системно-организационный подход. Томск: Изд-во ТГУ, 1989. 236 с.
3. Винограй Э. Г. Основы общей теории систем. Кемерово: КемТИПП, 1993. 339 с.
4. Винограй Э. Г. Алгоритмы системной диалектики как методологические инструменты эвристического поиска // Техника и технология пищевых производств. Кемерово: КемТИПП, 2007. С. 10–17.
5. Винограй Э. Г. Системные принципы оптимизации сложных объектов. Ст. 1. Методологические основы развития системной оптимологии. Ст. 2. Оптимизационный аппарат системно-организационного подхода // Техника и технология пищевых производств: в 2 ч. Кемерово: КемТИПП, 2008. Ч. 1. С. 7–28.
6. Винограй Э. Г. Парадигмальные основы модернизации системной методологии. Ст. 1. Критический анализ состояния системной методологии. Ст. 2. Контуры новой парадигмы развития аппарата системных исследований // Техника и технология пищевых производств. 2009. № 4 (15). С. 90–100.
7. Кузьмин В. П. Принцип системности в теории и методологии К. Маркса. М.: Политиздат, 1986. 399 с.
8. Лободин В. Т. Путь к единству. СПб., 1994. Т. 1. 389 с.
9. Сагатовский В. Н. Природа системной деятельности // Понятие деятельности в философской науке. Томск: Изд-во ТГУ, 1978. С. 69–92.
10. Сагатовский В. Н. Системная деятельность и ее философское осмысление // Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник. 1980. М.: Наука, 1981. С. 52–68.

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ

## CULTUROLOGY

*С. Н. Гавров*

### СЕМЬЯ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИОННОГО РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА: ЭКОНОМИЧЕСКИЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ

Статья посвящена анализу семейных отношений в традиционном российском обществе. Стадия доиндустриального типа социальной организации захватывает не только русское Средневековье, но фактически и период XVIII–XIX вв. Аграрное российское общество экономически и социокультурно воспроизводило традиционный тип семьи и семейных отношений.

**Ключевые слова:** семья, патриархальность, Средневековье, крестьянство, гендер.

*S. N. Gavrov*

### FAMILY IN THE CONTEXT OF TRADITIONAL RUSSIAN SOCIETY: ECONOMIC AND SOCIOCULTURAL ASPECTS

The article deals with the analysis of family relations in the traditional Russian society. The stage of pre-industrial type of social organization involves not only the Russian Middle Ages, both in fact and the period of XVIII-XIX centuries. Agricultural Russian society economically and socioculturally reproduced the traditional type of family and relationships.

**Keywords:** family, patriarchal, middle ages, peasants, gender.

Мы знаем, что в дореволюционной, до-октябрьской России, а в определенной мере и в постреволюционном Советском Союзе были сильны патриархальные воззрения. Они вбирали в себя взгляд на мир русской церкви, включая учение о подчиненности женщины мужчине. Так, московский патриарх Сильвестр писал о том, что мужья и отцы должны укреплять покорность жен и детей, власть церкви и царя [1, с. 456]. В старой семье торжествовал и усваивался главный принцип соборного, холистского мира, господствующей холистской идеологии.

Холистическая идеология придает значение «социокультурной тотально-

сти», целостности и пренебрегает человеческим индивидом или же подчиняет его: такая идеология относится к иерархическому обществу, в котором, как в случае с индийской системой каст, порядок является результатом «установления ценности» (а именно ценности целого), а значит части или элементы (в частности, индивиды) оказываются, по определению, подчиненными целому или тому, что воплощает, выражает, представляет целое [17, с. 91–92].

Для понимания особенностей и социокультурных оснований жизни и самого широкого распространения патриархаль-

ной семьи в России отметим, что холистскую идеологию с большей или меньшей степенью рефлексивности, а в абсолютном большинстве случаев без всякой рефлексивности вообще разделяла не только масса необразованного крестьянства, но и значительная часть русской интеллектуальной элиты. Особенности мировоззрения интеллектуальной элиты российского общества, в частности, славянофилов, мы здесь разбирать не будем, отметим лишь ее вполне сочувственное отношение к патриархальному народному быту, патриархальной крестьянской семье.

Уже в середине XIX в. И. Киреевский писал о том, что если мы захотим «...вникнуть во внутреннюю жизнь нашей избы, то заметим, что каждый член семьи никогда в своих усилиях не имеет в виду своей личной корысти. Мысли о собственной выгоде совершенно отсек он от самого корня своих побуждений. Цельность семьи есть одна общая цель и пружина» [8, с. 284]. Человек для семьи и во имя семьи – таков описываемый и защищаемый Киреевским идеальный принцип семейной солидарности, основа вековых российских семейных устоев.

Вот как основоположник российской земской статистики Ф. А. Щербина в вышедшем в свет в 1897 г. «Сводном сборнике по 12 уездам Воронежской губернии» отметил, что в крестьянском хозяйстве определяющим была не степень родства, а степень участия в труде и потреблении. Кто сполна со всеми работал и «хлебал щи из одной миски» со всеми – того не забывали.

А вот тех, кто еще (дети) или уже (старики) не был в состоянии работать, – «нечаянно» могли и пропустить в перечне членов семьи. Земские статистики иногда раздражались: как же это глава многодетного семейства способен вообще не упомянуть о малом ребенке, зато точно знает, сколько у него всех телят и поросят. А вот

если двенадцатилетний ребенок по своей сметке и силам уже мог работать как взрослый или семидесятилетний старик продолжал пахать наравне со всеми, о таких членах семьи всегда помнили точно [12, с. 73].

Как жены были подвластны своим мужьям в семье, так и женщины в общине подчинялись мужчинам, чьи властные позиции в локальном сообществе поддерживались формально – правом и неформально – общепринятыми правилами повседневной жизни, обычаями и культурными традициями.

В основе всех частных и общественных отношений лежит один прототип, из которого все выводится, – именно двор или дом, с домоначальником во главе, с подчиненными его полной власти чадами и домочадцами... Этот начальный общественный тип играет большую или меньшую роль во всех малоразвитых обществах; но нигде он не получил такого преобладающего значения, нигде не удержался в такой степени на первом плане во всех социальных, частных и публичных отношениях, как у великорусов [7, с. 197].

Иными словами, патриархальная семья и патриархальные семейные отношения воспроизводятся и одновременно воспроизводят авторитарную социокультурную традицию, характеризующую отсутствием у людей гражданских прав, политическим и экономическим угнетением личности.

Известный монархический автор начала прошлого века Н. И. Черняев указывал на то, что при первом историческом появлении великорусского племени уже можно было подметить его отличительные черты: энергию и предприимчивость, дар устройства и организации, способность, сплотившись в одну артель, всецело подчиниться ее большаку. Эти качества – удалая энергия, дух устройства, артели и подчинения – помогли великорусскому племени совершить его великую историческую

миссию – создать из раздробленной Русской земли одно государство, объединив ее рассеянные племена в одну нацию посредством самодержавной царской власти, которая была единственным средством для совершения такого дела [21, с. 112].

Политическое и экономическое положение отца отражается в его патриархальном отношении к остальным членам семьи. В лице отца авторитарное государство имеет своего представителя в каждой семье, и поэтому семья превращается в важнейший инструмент его власти [16, с. 76]. Подобного же мнения придерживается и известный французский социолог П. Бурдьё: «Социальный порядок функционирует как огромный символический механизм, утверждающий ту мужскую гегемонию, на которой основан и он сам» [18, с. 41–42].

Что же касается проводимых исследований взглядов самого крестьянства на семью, семейную жизнь, гендерные роли мужчины и женщины, то они глубоко патриархальны. Муж, по исконному взгляду народа, неизменно должен главенствовать в семейном быту. Только при соблюдении этого условия будет в семье все идти по доброму, по-хорошему...

Вот некоторые примеры из русских пословиц и поговорок, собранных А. А. Коринфским: «Не скот в скоте коза, не зверь в зверях еж, не рыба в раках рак, не птица в птицах нетопырь, не муж в мужах – кем жена владеет» – гласит строгий приговор народной мудрости, создававшейся многовековым опытом жизни, «Бабе волю дать – не унять», «Кто бабе над собой волю дает – себя обкрадывает», «В дому женина воля – тяжкая мужнина доля: удавиться легче», «От своевольной бабы за тридевять земель сбежишь», «Хуже бабы тот, кем жена верховодит», «Возьмет баба волю, так и умный мужик в дураках находится вволю», «Дура-баба и умного мужа дурее себя сделает, коли на нем ездить, его кнутом погонять зачнет!», «От своеволь-

ной жены – Господь упаси и друга, и не друга, и лихого татарина!» [9, с. 337].

Для русского крестьянина патриархальная семья представляет собой не только высшую ценность, но и самое естественное положение вещей. При заключении брака, как правило, обязательным было венчание, оформлявшее брак официально («законный брак»). Исключения составляли т. н. браки сводные, чаще всего у старообрядцев-беспоповцев и некоторых сектантов. «Женатые – разженитесь, неженатые – не женитесь» – таково было требование наиболее последовательных беспоповцев. В брак в конце XIX в. вступали мужчины 24–25 лет (после службы в армии), женщины – между 18 и 22 годами [22, с. 302].

Но такое вполне благоприятное и современное положение в сфере семейных отношений сложилось лишь к концу XIX в., т. е. всего немногим более ста лет назад! Да и касалось это лишь возраста вступления в брак, когда в семейные отношения вступали уже достаточно взрослые люди, и не везде, несмотря на утверждения автора энциклопедии «Народы России», положение было столь благобно, хотя развитие капиталистических отношений, процессы урбанизации постепенно размывали представления о патриархальной семье как о социокультурной норме.

Мы знаем, что в конце XIX в. женщина продолжала оставаться «детородной машиной», что изнашивало организм, вело к преждевременной гибели, но, самое главное, практически не оставляло ей шанса стать личностью: получить образование и хорошо оплачиваемую работу. В среднем крестьянки беременели «не через два с лишним года, а до истечения первого года после родов. Если же здоровье женщины оставалось в порядке в течение отведенного природой детородного периода, то она рожала доношенных детей с интервалом в 12–15 месяцев, рожая за 20–25 лет

до 20 детей, что и фиксировал учет родильных отделений, но не могли отразить метрики» [4, с. 65]. Эти данные также относятся к концу XIX – началу XX в., т. е. ко времени не самого плохого положения российской женщины.

Куда хуже было ее положение в средневековой Московии/России, чему есть немало свидетельств. Так, английский дипломат Дж. Флетчер пишет: «Некоторые оставляют в кабаке 20, 30, 40 рублей или более, пьянствуя до тех пор, пока всего не истратят. И это делают они, по словам их, в честь господаря, или царя. Вы нередко увидите людей, которые пропили с себя все и ходят голые (их называют нагими). Пока они сидят в кабаке, никто и ни под каким предлогом не смеет вызвать их оттуда, потому что этим можно помешать приращению царского дохода» [19, с. 68].

Подобное положение сохранялось в течение столетий; санкционированное государством пьянство, являясь основной доходной статьей для казны, перешагнуло из Московии в Российскую империю, разрушая общество, семью и отдельного человека. Талантливый российский государственный деятель С. Ю. Витте, выступая в январе 1914 г. на заседании Государственного Совета при обсуждении законопроекта о продаже крепких напитков, привел ужасающие статистические данные по пьянству в империи.

Итак, русский народ тратит в год на водку 1 000 000 000 руб., а государство тратит на Министерство народного просвещения только 160 000 000 руб. в год. Если даже взять общую сумму всех расходов, которые все ведомства и земства тратят в год на высшее и низшее народное образование всяких видов, то получится ежегодный расход всего около 3 000 00 000 руб., что составляет менее 1/3 миллиардной суммы, которую российский народ ежегодно пропивает в пользу казны только в виде казенной водки. Не

правда ли, цифры эти представляют умопомрачительные пропорции?! [2, с. 446].

Собранные государством деньги шли на военные нужды, на содержание более многочисленной, чем в западноевропейских странах, армии чиновников, на обустройство царского/императорского двора. Эти вложения временами окупались, российские армия и флот становились все более мощными и современными, но эволюция семейной, частной жизни заметно отставала от совершенствования государства и его институтов. Круг замкнулся. Казенная водка, инвестиции в неэкономическую сферу чиновничества, армии и флота и опять казенная водка, беспмятство, люди, замерзшие в пьяном виде в поле, в канавах, утонувшие в водоемах...

Что же касается средневековой практики деторождения, то здесь яркие зарисовки с тогдешней социальной природы сделал М. В. Ломоносов: «В обычай вошло во многих российских пределах, а особливо по деревням, что малых ребят, к супружеской должности неспособных, женят на девках взрослых, и часто жена могла бы по летам быть матерью своего мужа. Сему с натурою спорному поведению следуют худые обстоятельства: слезные приключения и рода человеческого приращению вредные душегубства. Первые после женитьбы лета проходят бесплодны, следовательно, такое супружество не супружество и, сверх того, вредно размножению народа, затем что взрослая такая женщина, будучи за ровнею, могла бы родить несколько детей обществу» [10, с. 132].

Женились и выходили замуж совсем еще детьми, в 12, 14, многие в 16 лет. Как своеобразную энциклопедию тогдешнего русского быта и нравов мы рассматриваем записки М. В. Ломоносова «О сохранении и размножении русского народа», которые подкрепляют описания иностранцев-иноверцев, которые по каким-либо причинам могут показаться читателю не-

достоверными. Полагаем, что М. В. Ломоносов останется вне подобных подозрений и его свидетельства будут восприняты более благосклонно.

Приведем еще одно наблюдение Ломоносова, касающееся причин ужасающей детской смертности. «Остается упомянуть о повреждениях младенцев от суеверия и грубого упрямства происходящих. Попы, не токмо деревенские, но и городские, крестят младенцев зимою в воде самой холодной, иногда и со льдом... Когда ж холодная вода со льдом охватит члены, то часто видны бывают признаки падучей болезни, и хотя от купели жив избавится, однако в следующих болезнях, кои всякой младенец после преодолеть должен, а особливо при выходе первых зубов, она смертоносная болезнь удобнее возобновится. Таких упрямых попов, кои хотят насильно крестить холодною водою, почитаю я палачами, затем что желают после родин и крестин вскоре и похорон для своей корысти. Коль много есть столь несчастливых родителей, кои до 10 и 15-ти детей родили, а в живых ни единого не осталось?» [10, с. 137–138]. А уже в начале XX в. русский демограф С. А. Новосельский констатировал, что русская смертность, в общем, типична для земледельческих и отсталых в санитарном, культурном и экономическом отношениях стран [13, с. 179]; естественно, что во времена М. В. Ломоносова это санитарно-гигиеническое и медицинское положение вообще было куда более удручающим.

Впрочем, не все так мрачно в этих зарисовках с русской натуры, иногда наши предки предстают куда более свободными в своем поведении, в том числе в отношениях между мужчиной и женщиной, чем чопорные и критически настроенные в отношении увиденного гости с Запада и Востока.

Итак, «жители города Владимира – христиане, подданные московского

царя; впрочем, имеют непристойные обычаи: ибо в этой стране лучшее удовольствие – бани, но в них моются мужчины и женщины вместе, без одежды; дозволяют себе весьма неприличные речи – более, чем допускает благопристойность в каком-либо государстве» [6, с. 176].

Признаем, что такая раскованность в отношениях между полами, причем в прямом смысле, в чистом, вымытом виде, куда более привлекательна, чем аналогичная ситуация в средневековой Европе, где вследствие роста населения и «великой распашки» площадь лесов катастрофически уменьшилась, за незаконную порубку европейского крестьянина вполне могли казнить еще в XV–XVI вв., поэтому он ходил немытый, а среди аристократии по причине дороговизны топлива возникла мода на золотые вошеловки.

Возвращаясь из русского Средневековья в достаточно благополучное для Российской империи время начала XX в., мы полагаем, что для лучшего раскрытия заявленной нами к исследованию научной проблематики следует также привести выдержки из весьма нелюбимых зарисовок с натуры, сделанных в тогдашней России французским послом М. Палеологом, полное издание мемуаров которого недавно впервые вышло на русском языке.

Нет ни одной цивилизованной страны, в которой социальные условия женщины были бы столь плачевны, как в русских селах. Уровень сексуальной морали в деревнях понизился до крайних пределов. Хозяин (глава семьи) присвоил себе неограниченную власть над всеми женщинами, живущими под крышей его дома. Долгие зимние ночи, полумрак, царящий в жилых помещениях из-за нехватки света, теснота в доме и скученность живущих в нем людей способствуют самому постыдному блуду. Самым обычным делом является акт кровосмешения между хозяином и его снохой, когда ее молодой муж ух-

дит на военную службу или на заработки в город. Этот вид сожительства настолько распространен, что существует специальное имя для него: снохачество. Библейская греховность Лота и его дочерей, Рубена и Бала, Аммона и Тамары добросовестно и непрерывно продолжается в темных углах изб...

Злачные места в городах снабжаются, главным образом, представителями сельского населения. В Петрограде, Москве, Киеве, Нижнем Новгороде и Одессе более половины всех проституток, а иногда и три четверти их – деревенские девушки, даже дети, которых их родители поставляют владельцам публичных домов. В Петрограде их приблизительно 40 000, из которых по крайней мере 50 % являются крестьянками. Как правило, они идут на панель совсем юными, достигнув половой зрелости. Когда им исполняется двадцать пять лет, они возвращаются в свои деревни, чтобы выйти замуж, или устраиваются на фабрику работницами. Эти женщины еще более или менее легко отделяются, но многие погибают от спиртного, сифилиса и туберкулеза [15, с. 451–452].

Эти многочисленные свидетельства, а начиная с XVIII–XIX вв. и все более возрастающий массив статистических материалов со всей наглядностью и убедительностью показывают, что патриархальная российская семья была авторитарно структурированной хозяйственной ячейкой общества, но отнюдь не сосредоточением христианской морали и нравственных норм [9, с. 335–336]. Хотя на уровне представлений о должном положении вещей в пословицах и поговорках народа присутствовало осознание ценности добропорядочного поведения: «Держи девку в тесноте, а деньги в темноте», «Не убережь дерева в лесу, а девки в людях», «Сиди, девица, за тремя порогами», «В клетках звонко поют птицы, в теремах добрую славу наживают девицы», «Верь хлебу в закрому, а девуш-

ке красной в терему». Но и патриархальная семья, общественные нравы на западе Европы в этом отношении были ничуть не лучше. Подкрепляя это утверждение, мы можем обратить внимание читателя на длинный список грехов-преступлений и денежной платы за них, своеобразный прейскурант, представленный нам по сочинению Э. Даэнсона «О боге и черте».

Итак, Папа Римский Иоанн XXII ввел следующий тариф наказаний для людей, преступивших христианские заповеди и светские законы своего времени. Мы приводим здесь не весь этот весьма обширный список, но выборку, наиболее наглядную для нашей темы.

1. «Если церковник согрешит плотским грехом с монахиней, либо двоюродной сестрой своей, племянницей, либо крестницей, либо, наконец, с какой-либо другой женщиной, – виновный получит отпущение греха своего, уплатив 67 ливров, 12 су».

2. «Если, кроме любострастного греха, он испрашивает отпущение греха противоестественного, либо скотоложного, да уплатит он 219 ливров, 15 су; но, если грех сей совершен им с отроками или животными, но не с женщиной, то пеня уменьшается до 131 ливра, 15 су». «Священник, лишивший девушку невинности, платит 2 ливра, 8 су». «Муж, который жестоко избьет жену, вносит в суммы казначейства 3 ливра, 4 су; если он жену убьет – он заплатит 18 ливров, 15 су; если он сие преступление учинил, чтобы жениться на другой женщине, он кроме того доплатит еще 32 ливра и 9 су».

3. «Сообщники мужа в его преступлении платят за отпущение по 2 ливра с головы». «Тот, кто задушит ребенка своего, платит 17 ливров, 15 су; если мать и отец убили ребенка по обоюдному согрешению, они платят 27 ливров, 1 су за отпущение греха». «Женщина, которая убьет дитя

свое во чреве своем и отец его, который будет способствовать ей в сем преступлении, платят каждый по 17 ливров, 15 су». «Тот, кто способствует выкидышу, не будучи отцом ребенка, платит на 1 ливр меньше. За убийство брата, сестры, матери или отца платит 17 ливров 15 су».

4. «Священники за позволение сожительствовать с родственниками платят 76 ливров, 1 су». «Всякий любострастный грех, совершенный мирянином, отпущен будет по взносе пени в 27 ливров, 1 су; за кровосмешение прибавляется 4 ливра». «Жена прелюбодейка, испрашивающая отпущение, дабы освободиться от всякого преследования и иметь дозволение на продолжение своих незаконных сношений, платит папе» [3, с. 59–61].

Извинившись за пространное цитирование этого поучительного исторического документа, заметим, что подобное детальнейшее изложение «грехов» не может прийти в голову законодателю априорно, доопытно, оно может следовать за жизнью, кодифицируя только то, что распространено в реальной жизни.

Справедливо отмечая, что Москва и особенно Петербург накануне революции были «совершенно западными городами»,

со всем букетом их социальных пороков, не следует забывать, что кроме жителей Москвы, Петербурга и некоторых других крупных городов, по многим параметрам сопоставимых с европейскими, в остальной России народ жил в другой исторической эпохе, обладая соответствующей ей ментальностью. Деревни, которые зимой заносило снегом так, что между ними не было никакого сообщения, с трудом можно назвать обществом в собственном смысле этого слова.

Мы знаем также, что в 90-е гг. XIX в. российская деревня вступила в полосу острой экономической и социокультурной нестабильности. Деревенские люди семьями и поодиночке стали в массовом порядке перебираться на жительство в города. Жизнь в быстро модернизирувавшемся городе с деревенским количеством детей в семьях с гораздо большей долей безотцовщины и сиротства (и это было лишь малой частью разворачивавшегося системного конфликта) не оставалась без глубоких культурно-психологических и социально-политических последствий, имевших основной источник – исторически стремительное столкновение деревенского и городского миров.

#### Примечания

1. Биллингтон Дж. Х. Икона и топор. Опыт истолкования истории русской культуры: пер. с англ. М.: РУДОМИНО, 2001.
2. Витте С. Ю. Речь, произнесенная 10 января 1914 г. на заседании Государственного Совета при обсуждении законопроекта об изменении и дополнении некоторых, относящихся к продаже крепких напитков, постановлений // Корелин А. П., Степанов С. А. С. Ю. Витте – финансист, политик, дипломат. М.: ТЕРРА, 1998. С. 446.
3. Дээнсон Э. О боге и черте / пер. с фр. А. Шпицберга. М.: Красная новь, 1923. С. 59–61.
4. Дьячков В. Л. О нашем месте под солнцем, или О том, что бывает за неправильное и несознательное демографическое поведение // Социальная история: Ежегодник, 2000. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000. С. 65.
5. Ерофеев В. Царство мата // Московские новости. 23–29 июля 2004 г. № 27 (1245). С. 16.
6. Из рассказов Дон Хуана Персидского. Путешествие персидского посольства через Россию от Астрахани до Архангельска в 1599–1600 гг. // Проезжая по Московии (Россия XVI–XVII веков глазами дипломатов) / отв. ред. и автор вступ. ст. Н. М. Рогожин; сост. и автор коммент. Г. И. Герасимова. М.: Междунар. отношения, 1991. С. 176.

7. Кавелин К. Д. Мысли и заметки о русской истории // Наш умственный строй. М.: Современник, 1989.
8. Киреевский И. В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России // Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979.
9. Коринфский А. А. Народная Русь: Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа. – М.: Моск. рабочий, 1994.
10. Ломоносов М. В. О сохранении и размножении русского народа // М. В. Ломоносов. Избранные произведения. Архангельск: Северо-Западное книжное издательство, 1980. С. 132, 137–138.
11. Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры: в 3 т. М.: Прогресс–Культура, 1994. Т. 2. Ч. 1.
12. Никулин А. Столетние обороты путанных сведений // Знание – сила. 2000. № 8 (878).
13. Новосельский С. А. Смертность и продолжительность жизни в России. М.: Научное слово, 1916.
14. Нойманн И. Использование «Другого»: Образы Востока в формировании европейских идентичностей / пер. с англ. В. Б. Литвинова, И. А. Пильщикова; предисл. А. И. Миллера. М.: Новое издательство, 2004. С. 105.
15. Палеолог М. Дневник посла / пер. с фр. Ф. Ге, Л. Зайцева, Д. Протопопова. М.: Захаров, 2003.
16. Райх В. Психология масс и фашизм / пер. с нем. Ю. М. Донец. СПб.: Университетская книга. М.: АСТ, 1997.
17. Рено А. Эра индивида. К истории субъективности / пер. с фр. С. Б. Рындина. СПб.: Владимир Даль, 2002.
18. Сокулер З. А. Социальное и географическое пространства в концепции П. Бурдьё: (Научно-аналитический обзор) // Социальное пространство: Междисциплинарные исследования: Реферативный сборник / РАН. ИНИОН. Центр социальных научно-информационных исследований. Отдел социологии и социальной психологии; отв. ред. Л. В. Гирко. М.: ИНИОН, 2003. С. 41–42.
19. Флетчер Дж. О государстве Русском // Проезжая по Московии (Россия XVI–XVII веков глазами дипломатов) / отв. ред. и автор вступ. ст. Н. М. Рогожин; сост. и автор коммент. Г. И. Герасимова. М.: Междунар. отношения, 1991. С. 68.
20. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 393.
21. Черняев Н. И. Мистика, идеалы и поэзия русского Самодержавия / вступ. ст. М. Б. Смолина. М.: Москва, 1998. (Пути русского имперского сознания).
22. Шмелева М. Н. Русские // Народы России: энциклопедия / гл. ред. В. А. Тишков. М.: Большая российская энциклопедия, 1994. С. 302.

*Н. М. Генова*

## **РОЛЬ НАПРАВЛЕНИЙ И ТЕНДЕНЦИЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ ИНФРАСТРУКТУРЫ КУЛЬТУРЫ В СИБИРИ В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI В.**

В статье рассматривается структурирующая роль основных приоритетов культурной политики, выраженных в ее тенденциях и направлениях, составляющих особенности регионального социокультурного пространства в контексте инфраструктуры культуры.

Это позволило автору увидеть концептуальные основания и перспективы ее развития, на которых сказываются общегосударственные и региональные проявления тенденций, доказанные на основе социологических и статистических данных.

**Ключевые слова:** региональная культурная политика, приоритетные направления социокультурного развития, инфраструктура культуры, социокультурная среда, тенденции и перспективы развития.

*N. M. Genova*

## **ROLE OF DIRECTIONS AND TRENDS OF REGIONAL CULTURAL POLICY IN THE FORMATION OF CULTURAL INFRASTRUCTURE IN SIBERIA IN THE LATE XXTH – BEGINNING OF XXI CENTURY**

In the article the structuring role of the basic priorities of cultural policy expressed in its tendencies and directions, making features of the regional sociocultural space in a context of an infrastructure of culture is reviewed. It has allowed the author to see the conceptual bases and prospects of its development in which nationwide and regional tendencies proved on the basis of the sociological and statistical data are displayed.

**Keywords:** regional cultural policy, priority directions of sociocultural development, infrastructure of culture, sociocultural environment, tendencies and development prospects.

Рассмотрим основные приоритетные направления в региональной культурной политике Сибири, сложившиеся в постперестроечный период. Своеобразие культуры каждого социально-культурного пространства, находящегося в пределах региона, сочетается с *поддержкой общенациональных интересов России*. При этом каждое локальное социально-культурное пространство является частью большого единого культурного пространства России. Полиэтничность, многоукладность, поликонфессиональность и другие различия в единстве накладывают отпечаток и создают сложности во взаимодействиях в пространстве огромных территорий. Понятно, что для достижения единства необходимы достаточно четкая координация и алгоритм культурно-политических действий по управлению социально-культурным развитием регионов. Сегодня, как никогда, актуально изучение приоритетов культурной политики регионов, рассматриваемой в ее динамике и эволюции, в условиях непрерывного социально-экономического и

общественно-культурного обновления и развития России. Поэтому совершенно оправданно в современной культурной политике России происходит концептуальное смещение управленческого акцента с централизованного на региональное, т. е. происходит своеобразная децентрализация управления. В этих условиях становится очевидным усиление интереса граждан к своей локальной культуре, глубинным провинциальным первоисточкам культуры родного края, своей малой Родины.

Проведение комплексного анализа социально-культурной реальности с точки зрения регионального управления сферой культуры позволят обосновать некоторые концептуальные схемы использования известных моделей государственной культурной политики по решению проблем достижения управленческой эффективности. В рамках концептуального подхода можно более адекватно учитывать особенности региона, оценивать происходящие процессы с точки зрения глубокого знания проис-

ходящих изменений. В этой связи стратегическую важность начинают приобретать следующие *направления* культурной политики региона.

1. С этой целью необходимо выдвинуть в качестве приоритетного направления целенаправленное *формирование единой культурной среды региона*. Региональная культурная среда находится на пересечении природной, предметной и духовной, синтез которых становится условием формирования культурного пространства. Единство этой среды обеспечивается ее целостностью, а также защитой от проникновения чужеродных элементов. Образующийся таким образом духовный микроклимат основывается на этнокультурной, культурно-исторической и социально-культурной идентификации жителей региона. Поэтому региональная культурная среда требует не только внимания к себе, но и защиты, сохранения определенной социально-культурного баланса, противостоящего деградации личности.

2. Эволюция культурных процессов может ускоряться или замедляться в зависимости от прогрессивного или консервативного характера осуществления культурной политики. *Социостатический подход к концептуальному обоснованию* региональных моделей культурной политики может удовлетворять культурные потребности региона лишь отчасти и в определенный период времени (популистская политика).

3. С другой стороны, следует признать, что сегодня более актуален *социодинамический подход*, который более мобилен и отвечает непрерывному процессу изменений культуры. При этом ни тот, ни другой подход не учитывает региональную специфику, а также характер политического устройства государства и региональные особенности управления культурой.

4. В этом плане для рассмотрения региональных особенностей модели культурной политики более продуктивен *полиаспектный подход в концепции* М. Драгичевича, который учитывает не только характер политического устройства государства, но также и место других акторов в реализации культурной политики. В региональном измерении актуальным является выделенный автором рынок культурных товаров и услуг (Н. М.), которые появляются благодаря культурным индустриям и культурным продуктам. Однако здесь мы не видим, как данная стихия соотносится с региональными и муниципальными программами, устанавливающими порядок и социальную значимость.

5. Другой уклон обнаруживается в *просветительской культурной политике*, где неотъемлема доминанта государственного контроля. Вездесущий «социальный заказ» и институциональная культура нивелируют все инновации.

6. *Концепция национально-освободительной культурной политики* плодотворна наличием оригинальных культурных традиций при неприятии достижений предшественников. Возникающий при этом конфликт между элитной культурной моделью и европеизированным меньшинством, которое сориентировано на универсальные культурные ценности, и популизмом в условиях региона должен способствовать развитию национального социального сознания.

7. Большое региональное значение начинает приобретать *имиджевый подход к региональной культурной политике*, направленный на создание образа культуры региона, необходимого для повышения рейтинга и осуществления стратегий в общероссийском масштабе. В некотором роде приемлемой для региональной культурной политики является политика организационной модернизации (см. классификацию

М. Пахтера, Ч. Лэндра), в которой велика роль менеджерской линии, превалирующей над творческой. Вследствие данной диспропорции возникает необходимость установления баланса организационных ресурсов и культурного потенциала региона.

8. Не менее значительную, а вернее доминирующую в современных региональных культурных процессах роль начинает играть *охранительный подход к региональной культурной политике*. Он заключается в сохранении культурного своеобразия или разнообразия при защите традиционных ценностей, подвергающихся натиску со стороны массовой культуры.

9. Для полноты понимания сущности применения государственной модели культурной политики в регионе следует осознавать значение ресурсов местного развития при рассмотрении культуры в более широких контекстах. *Локально-политический подход*, используемый при этом, учитывает многообразие историко-культурных явлений, событий региональной значимости, особенности городских, сельских, национальных и возрастных субкультур, которые отражают местный колорит и совершенно справедливо требуют корреляции. Кроме того, следует отметить, что к региональным особенностям концептуального обоснования *инфраструктуры культуры* следует отнести следующие:

1) Специфику проблем социального развития региона (миграция, демография, проектная деятельность).

2) Активность политических, общественных и религиозных движений.

3) Способы взаимодействия коммерческих и некоммерческих структур в ходе рекламы культурных услуг и продуктов.

4) Пропорции сочетания бюджетного и внебюджетного финансирования культуры.

5) Культурный потенциал сочетаемости традиций и инноваций в культуре, институциональной и инициативной деятельности.

6) Способы закрепления культурных традиций и их перехода из элитарных сообществ в массовое самосознание.

7) Система закрепления и стабилизации устойчивого культурного имиджа региона.

8) Создание обоснованных приоритетов в процессе охраны культурного наследия.

9) Создание регионально значимой разветвленной базы сферы культуры: кадры, проекты, программы, электронный, финансовый и организационный ресурсы.

10) Координационная и регулирующая связь субъектов культуры региона.

11) Изучение субкультур и общественных движений как потенциальной аудитории региональной культурной политики.

12) Сочетание принципа софинансирования с принципом координации региональной культурной политики.

13) Формирование региональной системы создания общественного престижа меценатству и спонсорству в сфере культуры.

Рассмотрим проявление тенденций региональной культурной политики на *общероссийском* уровне.

1. Обновление и расширение основных *форм и видов деятельности, репертуара и тематики*. В настоящее время осуществляется процесс освоения новых для клубов видов деятельности как альтернативы традиционных. В то же время организация мастерских, студий, любительских объединений, хобби-центров способна существенно поднять культурный потенциал регионов.

2. *Мобильность и интеграция* организационных форм культурно-досуговой деятельности. В связи с оптимизацией

бюджетных расходов наметилась тенденция к ликвидации стационарных объектов культуры в неперспективных населенных пунктах и создание интегрированных и передвижных организаций культуры.

3. *Преобладание презентативных форм культурно-досуговой деятельности.* На первом месте стоит организация фестивалей, концертов, где наиболее активны муниципальные учреждения (77 %). К этому уровню подтягиваются остальные организации.

4. *Снижение бюджетного финансирования культурно-досуговых учреждений* относительно реальной потребности. При этом проблемой остается развернутая реклама культурных услуг. Снижение цены на них, введение систем скидок, необходимость повышения комфортности местного, «локального» досуга.

5. *Недостаточность компьютеризации* и высокий неудовлетворенный спрос на услуги по обучению навыкам работы на компьютере. Это создает условия серьезной конкуренции между учреждениями культуры и другими организациями.

6. Процесс *интеграции организационных форм досуговой деятельности*, построенный на оптимизации расходов. При этом происходит разграничение полномочий и объединение отдельных отделов или центров в социокультурные комплексы, включающие образовательные учреждения, дома культуры, центры народного творчества, школы ремесел и пр.

7. Сохранение и развитие *любительского и этнокультурного движения* при одновременной поддержке культурно-образовательной деятельности, духовно-религиозных объединений и форм коллекционирования, зрительской деятельности, что существенно сказывается на иерархии предпочтений.

8. Развитие инновационных программ и форм деятельности, ориентированных на *корпоративный досуг*. Это проведе-

ние вечеринок, встреч выпускников, дней призывника, дней улицы, города, поселка, клубные «огоньки». В условиях Омской области это дни культуры, культурные акции, форумы.

9. Развитие *индустрии информационно-образовательных услуг* как необходимого компонента полноценного осуществления досуговой деятельности.

10. Активизация взаимодействия учреждений культуры с *общественными организациями и творческими союзами* – союзами театральных деятелей, писателей, композиторов, художников, национально-культурных объединений, религиозных конфессий, а также – религиозных конфессий в культурно-массовой деятельности клубов.

11. Недостаточность развития *материально-технической базы* при отсутствии внебюджетных источников финансирования, износ и нехватка оборудования – главные препятствия на пути развития предпринимательства в культурно-досуговых учреждениях.

12. *Обновление репертуара* как главное направление методической деятельности.

13. Постепенно наблюдается процесс *омоложения состава участников народного и любительского творчества* благодаря стратегиям поддержки одаренных детей и творческой молодежи.

Теперь рассмотрим специфику проявления этих тенденций в культурном пространстве *Сибирского федерального округа*.

1. Недостаточная развитость *коммерческой сферы* культурно-досуговых учреждений и преобладание муниципальных бюджетных средств, о чем говорит низкий процент платных культурно-досуговых мероприятий и платных культурных услуг по отношению к проводимым и осуществляемым на бюджетной основе.

2. Приоритет *региональных форм* фольклора, хореографии, театров мод, народных гуляний и эстрадных выступлений в любительском творчестве в условиях специфической культурной среды, идентичной русскому Северу.

3. Мотивированность участия в любительском творчестве через *конкурсно-фестивальную* деятельность, стимулирующую работу и обеспечивающую профессиональное мастерство.

4. Стремление к многообразным формам *повышения квалификации* руководителей коллективов через их участие в тренингах, практикумах, мастер-классах.

5. Падение спроса на *традиционные формы* и виды деятельности, сигнализирующее о необходимости постоянного их обновления на основе данных фольклорно-этнографических экспедиций, социологических исследований.

6. *Интеграция традиционной культуры* в современное культурное пространство региона на межрегиональной основе.

7. *Всемерная поддержка сохранения и развития традиционной культуры* в многообразных ее региональных формах (центры, совместные праздники межнационального общения, общения с конфессиями), инициативах, движениях, систематизация и популяризация культурного достояния народов через восстановление этнокультурных традиций.

8. *Актуализация национальных аспектов патриотизма* через уважение к истории и национальной самобытности народов, сохранение их культурного наследия, формирование толерантности и культуры межнационального общения.

9. Все большее распространение получают фестивали и социально-культурные объединения *семейного творчества*, способные полноценно организовать семейный досуг.

10. Все более нарастающая потребность в *реорганизации рекреативно-оздоровительной деятельности*.

11. *Обострение социальной направленности экранной культуры*, проявление большего интереса к художественной кинопублицистике и достижениям обновленного отечественного кинематографа.

12. Расширение спектра, диапазона и состава участников театрального и кинематографического *фестивального движения* с его интеграцией в досуговые «клубные» формы, взаимодействие с кино- и театральным любительством.

13. Обновление форм *регионально значимых форм любительского творчества* (дизайн, компьютерное творчество, вокальное и хоровое исполнительство) при его интеграции с культурно-образовательной деятельностью и дифференциации согласно социально-демографическим, профессиональным группам и интересам.

В связи с вышесказанным укажем, какие наметились перспективы развития *инфраструктуры культуры* в деятельности учреждений культуры регионов Сибири. Современное состояние учреждений культуры Сибири во многом определяется инновационностью и гибкостью культурной политики регионов, учитывающих свою специфику и гибко реагирующих на многообразные запросы населения. Чтобы охарактеризовать уровень достижений, обратимся к данным общероссийских социологических исследований и сравним их с деятельностью учреждений культуры на основе ежегодных статистических отчетов.

По формам культурно-досуговой деятельности в результатах опросов стоит организация фестивалей, концертов, курсов, в которых наиболее активны муниципальные учреждения (77 %). На втором месте стоит праздничная деятельность, организация корпоративных вечеров и

торжеств (35–48 %). Приходится констатировать, что ресурсы образовательной, консультационной и пропагандистской деятельности используются в культурно-досуговой деятельности не достаточно (8–22 %). Следует отметить, что целями деятельности творческих коллективов, как показывают данные социологического опроса руководителей учреждений культуры, проведенного в 2008 г., являются: возможность выразить себя в творчестве (21,8 % и 20,8 %), расширить кругозор, обогатить свои знания и жизненный опыт (14,6 % и 17,3 %) [1, с. 80–87].

По среднему числу культурно-досуговых мероприятий, проводимых на бюджетной основе, разброс в Новосибирской области, Таймырском АО, Кемеровской и Омской областях составляет 364–159 [2]. При этом платные культурно-досуговые мероприятия находятся в пропорции с бюджетными 1:3, что свидетельствует о сдерживании платных услуг.

Общее количество мероприятий, проведенных в Омской области в 2008 г., как отмечается в отчете Министерства культуры Омской области, достигло 200 тыс. [3], что составляет 24,5 % от общего числа этих мероприятий в Сибирском федеральном округе. Аналогичную пропорцию показывает и сравнение количества федеральных и региональных участников клубных формирований в Омском регионе (125 тыс. чел.), что составляет примерно 22,5 % от данных по округу. Все это говорит о значимости региона в общекультурном пространстве Сибири и показательности его традиционной многонациональной поликультурной основы.

В число жанровых объединений в культурно-досуговых учреждениях (65,3 %) по Сибири входят также культурно-познавательные и культурно-бытовые формы деятельности, что связано с традициями хозяйственного освоения

пространства Сибири. Туда же попадает и спортивно-массовая, а также работа общественно-политических объединений. Это объясняется, очевидно, важностью здорового образа жизни и развитием демократических начал в регионах.

Для выявления специфики ниже приводимых тенденций в развитии культурной политики в сфере деятельности учреждений культуры Сибирским филиалом Российского института культурологии в 2009 г. был проведен экспертный опрос художественных руководителей различных коллективов. На основе сравнения этого опроса с подобным общероссийским [1, с. 80–87] были получены следующие данные.

Если в общероссийском опросе одна треть респондентов не считает любительские клубные коллективы основной формой деятельности культурно-досуговых учреждений, то в Омской области эта цифра подходит ближе к одной второй. Намечается создание комплексных хобби-центров, активизирующих деятельность в сфере «пассивного» досуга (коллекционирование, собирательство, садоводство, оздоровление и др.).

Проявляется необходимость в модернизации и реструктуризации отрасли культуры в регионе, установление тесного социально-культурного партнерства с властью и бизнес-структурами (Союзом предпринимателей). Возникает потребность в создании региональных межведомственных и межрегиональных демонстрационных площадок для показа лучших достижений народных умельцев, танцоров, вокалистов и т. д., что усиливает возможности пропаганды региональной народной культуры на межэтнической основе. Немалой значимостью в развитии региональной культуры обладает развитие медианпространства регионов прежде всего в направлении создания, наполнения и обновления

информации сайтов министерств культуры, департаментов культуры и искусства, а также районных, окружных и поселенческих структур. *Национально-культурное движение* все больше начинает взаимодействовать с религиозными объединениями и конфессиями. Это дает возможность для полноправного национально-культурного развития народов. Перспективой государственной национальной политики является ориентация на институт *гражданского общества* на основе принципов толерантности, что совпадает с оптимизацией межнациональных отношений.

Дальнейшее развитие *этнокультурных и этноконфессиональных движений* будет строиться на основе создания национальных школ, факультативного изучения языков и культуры, внедрения и поддержки *этнокультурного компонента* в учреждениях основного и дополнительного образования.

Выявление *культурно-досуговых приоритетов* и их учет в формировании культурной политики регионов и в дальнейшем будет строиться на основе приоритетных региональных проектов в рамках региональных целевых программ, определяющих стратегические пути развития отрасли культуры.

Дальнейшее развитие экранной культуры в регионах Сибири определяется *взаимосвязью активности зрительского компонента, кинолюбительского и фестивального движений* в процессе demonstra-

ции лучших образцов и профессиональных достижений киноискусства России, а также совершенствования продюсирования и проектной деятельности в этой сфере.

Таким образом, инициативная деятельность в учреждениях культуры связана с сосуществованием региональных и этнокультурных движений, что определяет некоторую атмосферу и правовую основу творческой деятельности в сфере досуга. При этом социально-культурные инициативы, энтузиазм, деловое партнерство и ответственность служат определяющими факторами социально-культурного развития, а характер развития детерминируется новизной предлагаемых социально-культурных инициатив, их эвристичностью. Опора на культурно-политический суверенитет общественных организаций в сфере народной культуры устанавливает *приоритет этнокультурного* в национально-культурном процессе. Кроме того, действующие формы инициативной деятельности, образующие систему связи социально-культурных уровней досуга и пространственных его форм с культурными механизмами самостоятельного поведения, играют существенную роль в самопроизводстве культуры в регионе. В связи с этим, регионализация культуры связана с обновлением форм, дополнительным программированием и социально-культурными ресурсами, направленными на интеграцию региональной культуры в современное мировое пространство.

### Примечания

1. Дукачева Л. В., Ключарев Г. А. Культурно-досуговые учреждения в свете реформ // Справочник работников учреждений культуры. 2008. № 3. С. 80–87.
2. Культура России: статистический справочник. М., 2006.
3. Официальный сайт Министерства культуры Омской области.

# ФИЛОЛОГИЯ

## PHILOLOGY

*Е. Ю. Гениева*

### «УЛИСС» ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА КАК ГИПЕРТЕКСТ

На примере романа «Улисс» Дж. Джойса автор статьи рассматривает проблему трансформации жанра романа в литературе XX в., превращение его в гипертекст, существующий в пространстве культуры. Также затрагиваются вопросы восприятия и интеграции художественного текста.

**Ключевые слова:** жанровое своеобразие романа, «Улисс» как гипертекст XX в., проблема понимания и интерпретации художественного текста.

*E. Y. Genieva*

### JAMES JOYCE'S «ULYSSES» AS A HYPERTEXT

On James Joyce's novel «Ulysses» the author of an article reviews a problem of transforming the genre of the novel in the XXth Century literature, turning it into a hypertext, existing in the cultural space, and deals with issues of perception and interpretation of literary text.

**Keywords:** genre originality of the novel, «Ulysses» as a hypertext of the XXth century, problem of understanding and interpretation of literary text.

Сегодня ни у кого не возникает сомнений в том, что роман Джеймса Джойса «Улисс» – одно из значительных произведений мировой литературы.

Прошло время, когда роман подвергался преследованиям цензуры в Америке. Прошло время, когда его осуждали в Западной Европе и в Советском Союзе. Сегодня «Улисс» переведен на многие языки мира, его свободно можно купить в книжных магазинах и нет необходимости защищать ни его автора, ни издателей, ни переводчиков.

Трудно перечислить всех тех писателей, которые в той или иной степени испытывали влияние Джойса – у него тысячи последователей во всех странах, и даже те авторы, которым его творческая манера остается чуждой, признают его значение,

как, например, Дж. Б. Пристли, который как-то с раздражением воскликнул: «Покажите мне хотя бы одного писателя, который не знал бы Джойса!». В 2022 г. мир, несомненно, будет праздновать столетие выхода в свет «Улисса» как одного из шедевров художественной культуры и значимой вехи в истории модернизма.

Исследования, посвященные «Улиссу», исчисляются десятками тысяч и сами уже составляют целые библиотеки, а литературоведов, занимающихся Джойсом, едва ли не больше, чем пушкинистов или шекспироведов. Многочисленны интерпретации этого романа. В истолковании «Улисса» на протяжении XX в. попробовали себя все без исключения литературоведческие школы, начиная традиционной

критикой и кончая деконструктивизмом. Порою возникает ощущение, что про роман уже все сказано, разжевано и пережевано.

Однако это впечатление обманчиво. В отличие от многих произведений, которые удостоились столь заинтересованного внимания читателей и критики, «Улисс» знаменит по-особому.

И первое, на что стоит обратить здесь внимание (факт тоже всеми отмечавшийся и тоже ставший общим местом) – что самые именитые читатели совершенно искренне и без всякого стеснения признаются, что не смогли дочитать роман до конца. Таких читателей тысячи, и, чтобы не перечислять слишком многих, упомянем хотя бы Ййтса, Матисса, Мандельштама, Борхеса – даже великого книгодея, книгомана Борхеса!

Признавать великой книгу, которую нельзя прочитать до конца, это по всем меркам дело экстравагантное и в какой-то мере скандальное. И тем не менее это так. В истории литературы, правда, имеются аналоги. Известно, к примеру, что визитной карточкой «Божественной комедии» является анекдотический афоризм: «Слава Данте пребудет в веках, ибо его не читают». Сходную репутацию имеет и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле. Но оба этих великих произведения отстоят от нас уже довольно далеко, что, в известной мере, оправдывает их читателей.

Хотя можно отметить и внутреннее родство этих шедевров и книги Джойса. Все они рисуют гигантскую, космогоническую модель мира, все они наполнены множеством намеков и аллюзий на обстоятельства политической жизни, требующие глубокого погружения в реалии эпохи для будущих поколений читателей. В основу сюжета их всех положено путешествие. Кроме всего прочего – все это образцы творчества, новаторского для своих эпох, ломающего шаблоны восприятия.

И все же есть в «Улиссе» нечто такое, что отделяет его от этих произведений. Сама его структура, язык и манера повествования как бы подводят к некоему пределу, за которым кончается та литература, которую на протяжении столетий понимала и ценила читающая публика.

Попробуем разобраться, в чем же тут дело.

Магистральный путь европейской литературы, в известном упрощении, подразделяется на два этапа: традиционалистский и Нового времени. Первый этап охватывает огромный период – со времени выделения литературы как особого вида искусства из первоначальной синкретической хорей вплоть до эпохи романтизма. В самом общем виде его можно охарактеризовать как период «монологической» литературы, опиравшейся на представление о мире как едином, нерасчлененном духовном пространстве, имеющем ценностное «ядро», мире, где можно провести четкие границы между «добром» и «злом», правдой и недолжным бытием. И древнегреческая трагедия, и лирика трубадуров, и литература эпохи Возрождения, и драматургия классицизма и Просвещения не подрывали основ общего мировидения, делая предмет подражания некий идеальный эйдос, изображая всякое отхождение от него как комическое или трагическое отклонение. В подобном литературном космосе существовала строгая иерархия жанров, место каждого из которых было узаконено, а правила, по которым строились различные произведения, – заранее определены. Канон, традиция, иерархия – вот три кита традиционалистской литературы, которая дала миру множество шедевров – от эпических эпосов до лирики и романа.

В XIX в. возникает совершенно особая ситуация, когда традиционалистская литература начинает постепенно разрушаться, утрачивая вековые контуры и очертания.

Первый гвоздь в гроб старой литературы вбили романтики, остро ощутившие те путы, которые накладывали на развитие литературы традиционные представления о ее смысле и предназначении. Именно они обнаружили фундаментальный разрыв между реальной жизнью и мифами о ней, которые в большом количестве производили писатели всех стилей, направлений и жанров.

Именно романтики, сделав ставку на индивидуальное, а не коллективное сознание, почувствовали враждебность личности и социума, обнаружили то самое «двоемирие», которое было немедленно воспроизведено в громадном числе поэм и романов – от Байрона до Лермонтова, и, как это часто бывает, скоро само превратилось в литературный штамп.

Признав самоценность индивида и его «точки зрения» на мир, романтизм не остановился на этом и сделал следующий шаг – признал права «другого», а следовательно – всех. Если значим мир отдельного человека, а людей – много, то значим мир каждого из них. Такая, незатейливая на первый взгляд, логика подрывала самые основы всякой мифологии и монологических жанров, единой, неделимой, господствующей «правды» о мире. Она постулировала не только разобщенность и фрагментарность мира, но и его принципиальную **многозначность**, которую отныне надлежало изображать «настоящей» литературе, коль скоро она не желала опускаться до примитивного уровня массового сознания с его неизбежными сюжетными клише и «финализмом» «сказок для взрослых».

Однако со способами изображения возникали проблемы. И не у одного романтизма. «Как миру выразить себя? Другому как понять тебя?» Эта знаменитая фраза Тютчева может служить лозунгом всей новой литературы. Если нет прежних критериев, продиктованных каноном, где найти иные, которые помогли бы адекватно

передать сложный мир внутренней жизни и ощущений каждого индивидуального сознания?

Старые методы для этого не годились, поэтому изобретали новые, разрушая сложившуюся систему жанров и самые основы словотворчества. Отныне вся литература, на какие бы течения и направления она ни делилась, была озабочена одной проблемой – поиском свежего и неповторимого литературного языка.

Свои (как оказывалось впоследствии – временные) решения находил каждый вновь возникавший «изм»: к ним относятся и «озарения» Рембо, и метафизическая герменевтика Малларме, и внешнее жизнеподобие «критического реализма», и обнаженные приемы «натуральной школы», и «автоматическое письмо» сюрреалистов и многое другое. Со временем в этом ряду оказывается и «Улисс» Джойса. Его слово в литературе, как мы увидим далее, с одной стороны, подытожило эти искания, а с другой – открыло совершенно иные перспективы и измерения – одновременно победоносные и трагические.

Чтобы понять тот способ литературного изображения, который предложил Джойс, следует обратить внимание на некоторые особенности его восприятия.

Известно, что в юности Джойс, воспитанный в иезуитских учебных заведениях, отличавшихся строгими нравами, испытал глубокий мировоззренческий кризис: столкнувшись с ложью и жестокостью священнослужителей, потерял веру. Более того, отринув все запреты, ранее налагавшиеся на него, нарочито демонстративно выпустил на свободу свое материальное естество. Вместе с младшим братом Станислаусом они настолько переусердствовали в новом рвении, что на просьбу умирающей матери о молитве и исповеди ответили отказом. Джойс «поставил свою вновь обретенную духовную свободу выше последней просьбы, последнего утешения матери» [4, с. 367–494]. Всю оставшуюся

жизнь он нес в себе раскаяние за этот поступок и вместе с тем продолжал отвергать общественные устои, видя их лицемерие и условность. Потеряв Бога, Джойс обрел трезвое и пронзительное видение реальности, позволившее ему без шор и розовых очков всмотреться в себя и в окружающий мир.

Формированию особой восприимчивости Джойса способствовал также и врожденный недуг: широко известно, что он с детства отличался слабым зрением, которое со временем переродилось в заболевание, практически приведшее его под конец жизни к слепоте. Но, как бы предвидя это, природа наградила Джойса абсолютным слухом – музыкальным и лингвистическим. Он с детства не только хорошо пел, но и «слышал» внутренний язык каждой вещи. Мир Джойса – это, прежде всего и преимущественно, мир звуков, шумов, музыки природы и человеческих голосов. Если зрительные образы для него скорее умозрительны, связаны с рациональным началом, поскольку для того, чтобы «разглядеть», ему приходилось делать значительные усилия, то образы звуковые были для него столь органичны, что напрямую взаимодействовали с подсознанием и эмоциональной сферой, где легко сопрягаются интуитивные смыслы и рождаются аллюзии.

То, что Джойс был способен мыслить звуком, несомненно, повлияло на его лингвистический дар: он легко усваивал языки, говорил на пятнадцати, ощущал пленительный звуковой рисунок каждого, совершенно естественно «слышал» этимологию каждого слова, и это наполняло его существование неизъяснимым блаженством. Используя выражение Урсулы Ле Гуин, можно сказать, что Джойс обладал уникальным даром слышать «истинную речь», а также врожденной и усиленной постоянными занятиями «языковой компетенцией», которой наделены в этом мире только

маленькие дети, когда учатся говорить, и редкие лингвистические гении.

Не столь уникальным, однако, не менее значимым в жизни Джойса обстоятельством оказалось то, что он рано покинул родину и две трети жизни прожил в разных странах, нигде не обретая корней. Именно в Европе он получил работу и признание, тогда как родная Ирландия была столь консервативна, что стала едва ли не последней страной, реабилитировавшей «Улисса», да и то лишь спустя много лет после смерти его создателя, так что, подобно Гамлету, Джойс мог бы назвать свое отечество «тюрьмой». Как бы то ни было, Джойс стал настоящим гражданином мира, перекасти-полем, существовавшим в том пространстве между государствами, которое позволяло ему с одинаковой легкостью воспринимать обычаи различных стран и столь же легко отстраняться от любой национальной ограниченности.

Таким образом, Неверие, Слепота и Изгнанничество породили довольно редкий сплав, то пограничное, насмешливое и углубленное в себя духовное состояние, которое легко оперирует разными измерениями – физическим, ментальным и чувственным, которое находит себя на грани миров, лишь соприкасающихся краями, ни одному из них не принадлежа безраздельно.

Именно этот духовный сплав в муках и наслаждении семь долгих лет рождал «Улисса».

По словам все того же Борхеса, «Джойс – как мало кто другой – не просто литератор, а целая литература» [3, с. 132], а «Улисс» – уникальное произведение, где

*Дни всех времен таятся в дне едином  
Со времени, когда его исток  
Означил Бог... [3, с. 481]*

Как мы уже знаем, такие произведения, тяготеющие к построению гигантской

метафизической модели мира, редки, но не уникальны. Поэтому гораздо интереснее сюжета «Улисса», изображающего бесконечное путешествие по миру трех основных персонажей романа, оказывается то, как этот сюжет изображен. Выясняя это, мы увидим, что мифологическая схема – лишь каркас, внешняя основа, худо-бедно скрепляющая повествование, которое, по мере развития, обретает свою жизнь в гигантском количестве скрытых цитат, аллюзий, переключек, поворотов, уводящих далеко от стандартного маршрута, так что читатель очень скоро теряет путеводную нить и...

Здесь возможны различные варианты: бросает чтение; пробует пробраться через частокол неизвестных и непонятных фактов, прибегая к комментариям; пролистывает несколько страниц, чтобы найти внятное продолжение, и т. д., и т. п. Да, редкий читатель, при таком подходе к чтению, доберется хотя бы до середины «Улисса». И уж совсем извращенный ум, испытывая возрастающее недоумение, упорно будет читать роман до конца. Наконец, читатель поймет, что обманулся в своих ожиданиях и с гневом или досадой отложит неподатливый текст в сторону, более к нему не возвращаясь...

Все упреки, конечно, к автору: «Ваш роман трудно читать». На это, столь стандартное для читателей «Улисса», восклицание Джойс не раз невозмутимо отвечал: «Вам трудно читать, а мне трудно было это писать». Разговор закончен, не начавшись.

Причина, однако, не в тексте, причина в установке читателя (глубоко укорененной и неосознаваемой) – найти в произведении нечто знакомое и привычное. Но искать традиционного хода вещей в «Улиссе» не имеет никакого смысла. Его следует читать совсем иначе: раскрепостить воображение, откинуть в сторону шаблонные ожидания и погрузиться не в себя, а в текст, полюбив его, как сам Джойс. И тогда текст, как вол-

шебная шкатулка, откроется невиданными богатствами и красотами, в особенности, если читатель хорошо владеет английским языком.

Дегустируя каждое слово, каждое предложение, каждую цитату, стиль каждого эпизода «Улисса», отдавшись на волю этой словесной стихии, то обволакивающей, то завораживающей, то язвительно-насмешливой, то нагло-напористой, то пронзительно нежной и застенчивой, читатель уже не думает о приключениях героев, которые занимали его в иных произведениях, он вдруг осознает, что само **приключение языка** в этом странном тексте занимает его гораздо более сюжетного повествования. Он начинает слышать различные «голоса» текста, его смех и слезы, его желания и надежды, его вкрадчивый шепот. И вот уже все эти звуки, пробудив в нем собственные ассоциации, собственные смутные надежды, доходят до сознания. Он начинает понимать, что автор не заманил его в заранее сконструированную клетку, где он встретит привычных героев в привычных литературных обстоятельствах, которых, на самом деле, не так уж и много в мировой литературе – и темы, и типы персонажей давно классифицированы и обыграны в конечном количестве сюжетных ходов и интриг. Взамен этого суррогата Джойс предлагает гораздо большее – целую вселенную человеческих смыслов, разноголосую, но необычайно привлекательную в своем многообразии. Он предлагает прослушать каждый голос в отдельности, он предлагает обсудить это удовольствие вместе, он пробуждает, наконец, спящее сознание, которое, отталкиваясь от предложенных образов и ассоциаций, вызовет к жизни новые смыслы, рождающиеся уже не у автора, а у самого читателя. Джойс делает читателя сотворцом своего произведения и наслаждается процессом чтения вместе с ним. «Мои потребители... разве не они же и мои произ-

водители», – напишет он позже в «Поминок по Финнегану».

И в какой-то момент читатель вдруг поймет, что «Улисс» – не что иное, как образная и довольно точная имитация процесса нашего мышления. Ведь все мы мыслим как раз таким вот образом – ассоциативным, с перебивками и отступлениями, с внезапными озарениями и внезапными забываниями, прерывисто, дискретно. И лишь насквозь условная реальность – литература – приучила нас к неестественной, сковывающей линейности, к жесткой логике причин и следствий... А Джойс дарит нам исконно присущую нашему мышлению свободу...

Поняв, наконец, **что** изображает в своем романе Джойс, читатель тут же поймет и **как** он это делает. В особенности это поймет современный читатель, знакомый с Интернетом. Ведь «Улисс» – это не что иное, как **гипертекст**, с которым ежедневно имеет дело каждый пользователь сети: отправляясь из какого-то конкретного места, переходя от ссылки к ссылке, он постепенно втягивается в бесконечное путешествие по библиотекам, документам, цитатам, новостным лентам, блогам, сетевым сообществам, форумам... Попадая в Интернет, каждый пользователь заранее знает, что погружается в беспредельную вселенную различных дискурсов, что поиски его в этом пространстве никогда не закончатся, что он не вычерпает этого моря до конца. И его, пользователя, это несколько не смущает. Почему же не отнестись подобным образом и к произведению Джойса?

Ведь что, как не множество стилистически разнородных текстов, связанных ассоциативной логикой, представляет собой «Улисс»? Исследователи давно отметили этот факт: помимо традиционного прозрачного и логичного стиля, которым написаны, преимущественно, первые эпизоды, помимо знаменитого «потока сознания»

Молли Блум в «Улиссе» можно насчитать несколько десятков различных дискурсов: стиль прессы, канцелярский язык, профессиональные жаргоны, язык политических партий – и, наконец, пародии едва ли не на все стилевые и жанровые манеры мировой литературы.

Цель Джойса – показать языковой Вавилон – многоликое лицо человеческого разноречия, на котором зиждется мир. Он выявляет особенности каждого стиля, сталкивает их на одной площадке, заставляет играть гранями на фоне друг друга, пародийно заостряя характерные особенности или давая возможность излиться свободным потоком. Ни одному из этих языков не отдает он предпочтения, всем предоставляет трибуну.

Именно такое произведение считал М. М. Бахтин венцом романного жанра. Он видел его «многожанровым, многостильным, беспощадно-критическим, трезво-насмешливым, отражающим всю полноту разноречия и разногласия <...> культуры, народа, эпохи».

О том же феномене литературы, называя его интертекстом, писала Юлия Кристева. А классическое его описание дал в своей книге «S/Z» Ролан Барт: «Такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в *бесконечной дали*, они “не разрешимы” (их смысл не подчинен принципу разрешимости, так что любое решение будет случайным, как при броске игральных костей); этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера

таких систем – бесконечность самого языка» [1, с. 14–15].

Однако, создавая такой текст, впитавший принцип языковой всеядности и толерантности, а значит и неизбежного релятивизма, Джойс подводит литературу к опасному порогу, за которым открывается бездна.

Опасность заключается в том, что «бесконечность самого языка», изображаемая в литературе, делает ненужным такое фундаментальное понятие, как «автор». В самом деле, на протяжении веков автор придавал словесной стихии стройность, подчинял ее течение своему замыслу, видя в этом свое главное предназначение. Таким автором был и древний пиит, получивший творческий «заказ» и вдохновение от божества, таким автором является и современный писатель, руководствующийся субъективной творческой волей. Однако когда текст начинает строиться как мозаичный и принципиально многозначный, говорящий уже не **благодаря**, а во многом **помимо** автора, говорящий гораздо **больше**, чем хочет сказать автор, вовлекающий в процесс становления смыслов читателя, который становится полноправным **соавтором**, – такой текст, по сути, отвергает своего создателя, такой текст разрушает и само понятие литературы.

Страшноватым примером грядущего текста, приходящего на смену традиционному литературному произведению, может служить образ Океана в «Солярисе» Станислава Лэма – коллективно-бессознательная память человечества, участвующая в процессе смыслопорождения. Более близкие примеры мы можем наблюдать в том же Интернете, это знаменитые сетевые романы, которые пишутся сразу несколькими читателями-авторами текста, каждым по своему разумению. Это та же «Википедия», создаваемая коллективными усилиями тысяч пользователей, имеющих возможность в любой момент не только до-

полнить сведения, добытые предшественниками, но и изменить их, перетолковать, а то и попросту зачеркнуть.

Джойс, несомненно, осознавал эту проблему, более того, показал ее логический конец. «Улисс» – это последний из шедевров «высокой» авторской литературы, где замысел писателя еще не утратил своего значения.

Однако вслед ему, нашедшему русло для изливания стихийной словесной лавины, уже грядут «Поминки по Финнегану», где именно языку, а уже не автору, полностью принадлежит текстовое пространство, где язык правит свой собственный пир, ищет собственных оснований, плодит собственных детей, становясь все более эзотеричным, все менее и менее внятными...

Человеческое сознание, когда-то обретшее Логос как мощное средство общения, постепенно утопает здесь в бесконечных коммуникационных шумах, все более и более походящих на естественные шумы природы – плеск волн, шум ветра, шуршание листопада – чарующие ухо, но абсолютно бессмысленные...

Итак, оказывается, что лишенное смыслового центра многозначие, рано или поздно оборачивается своей противоположностью – полным отсутствием смысла.

Для писателя, осознавшего этот предел, остается два выхода. Первый – молчание. Его предпочел Рембо: исчерпав возможности языка, он сменил профессию и никогда не жалел о сделанном выборе.

Второй выход – это отказ от поисков абсолюта и возвращение к истокам, к началу поисков. Этот путь гораздо более сложен, чем первый, и вовсе не столь конформичен, как может показаться на первый взгляд. Его прекрасно описал в своем известном стихотворении Пастернак:

*В родстве со всем, что есть, уверяясь  
И знаясь с будущим в быту,  
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,  
В неслыханную простоту.*

Этот путь выбрал Пушкин, когда сменил поэзию на прозу. Его, как мы полагаем, намечал для себя и Джойс, когда, уже после «Улисса» и в разгар «Поминок по Финнегану», написал кристально ясное, простое стихотворение, посвященное внуку, «*Esse ruet*». **Характерно и то, что лучшим произведением мировой литературы Джойс считал незатейливую, лаконичную притчу Льва Толстого «Сколько земли человеку надо».**

Однако, это только наша гипотеза. А в историю культуры вошел именно «Улисс» – книга, которую нельзя прочитать и без которой нельзя представить себе XX в., вместе с Джойсом увидевший в бесконечном путешествии языка последнюю возможность отдать дань Литературе и проститься с ней, смутно надеясь, что, быть может, новое тысячелетие откроет перед человеком иные возможности словесного самовыражения.

#### **Примечания**

1. Барт Р. S/Z. М.: Ad Marginem, 1994.
2. Бахтин М. М. Из предистории романного слова // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.
3. Борхес Х. Л. Соч.: в 3 т. Рига, 1994. Т. 3.
4. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Изд-во Независимая Газета, 2000.

*А. В. Чепкасов*

### **РАБОТА СПИЧРАЙТЕРА И ПОЛИТИЧЕСКОГО ДЕЯТЕЛЯ НАД ТЕКСТАМИ ПУБЛИЧНЫХ ВЫСТУПЛЕНИЙ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)**

В статье представлены особенности работы спичрайтера и политического деятеля по составлению текста. Обосновывается специфика этих текстов с позиции адресанта и адресата, ситуации исполнения, выделены основные жанры, намечены когнитивно-дискурсивные методы анализа жанровых характеристик текстов публичных выступлений политика.

**Ключевые слова:** спичрайтер, политический деятель, текст, адресант, адресат, аудитория, фрейм.

*А. V. Chepkasov*

### **SPEECH WRITER'S AND POLITICIAN'S WORK ON THE PUBLIC SPEAKING TEXTS (TO THE PROBLEM)**

The article reveals peculiarities of speech writer and politician's work on composition of a text. Specificity of these texts is demonstrated from a perspective of addressee and addresser, and situation of execution; major genres are distinguished; cognitive and discursive methods for analysis of genre characteristics of a politician's public speeches are outlined.

**Keywords:** speech writer, politician, text, addressee, addresser, audience, frame.

Любой текст имеет внутреннюю организацию, он соткан из слов, объединенных между собой смыслом. В Толковом словаре русского языка Д. Н. Ушакова текст определяется как «всякая запечатленная в письменности или памяти речь, написанные или сказанные кем-нибудь слова, которые можно воспроизвести в том же виде» [9]. Как представляется, такое понимание текста значимо для эпохи тоталитаризма, во временных рамках которого создавался Толковый словарь русского языка Д. Н. Ушакова, в период, когда устной речи как таковой не существовало. Любое выступление ораторов подвергалось цензуре. Выступая на митингах, собраниях, ораторы озвучивали письменную речь, не принося ничего от себя в вербальную канву текста.

Настоящее время – время устной речи, построенной по иным законам, нежели речь письменная.

Письменная и устная речь одинаково значимы в обществе. Любой письменный текст может быть озвучен, а устный – записан. На радио и телевидении устная и озвученная письменная речи сосуществуют, дополняя друг друга (например, жанр радио- и телеинтервью). Объединяющим началом устной и письменной речи является кодифицированный литературный язык.

Тем не менее, устная и письменная речь характеризуются своими особенностями. Письменная речь – это всегда речь, продуманная в соответствии с нормами письменной речи, которые далеко не всегда совпадают с нормами устной речи. Устную речь сопровождают, усиливая ее выразительность, взгляд, пространственное расположение говорящего и слушающего, поза, мимика, жесты, внешний вид, одежда, прическа. Жест так же, как и слово имеет значение, может выражать эмоциональное состояние, согласие или несогла-

сие, удивление и т. д., служить контактоустанавливающим средством. Как отмечает Ю. М. Лотман, подчинительные конструкции, как бы приспособившись к устной речи, восполняют семиотическую функцию жестов [7]. Краткость устных речевых конструкций и стоящих за ними логических схем восполняется жестами (в широком понимании – мимикой, взглядом, позой, жестами рукой, эмфатической интонацией); подчинительные союзы в письменной речи, в свою очередь, раскрывают значение жестов. Т. е. одно и то же содержание по-разному представлено в устной (многоканальной) и письменной (одноканальной) речи. Подчинительные конструкции являются результатом «отображения многоканальной устной речи в одноканальности письменной» [7, с. 190]. В первом случае адресант и адресат видят друг друга, чего не происходит во втором случае. Говорящий учитывает реакцию слушающих и стремится вызвать интерес к своей речи, привлечь внимание, в связи с чем в устной речи интонационно выделяются важные моменты, уточняются посредством повторов значимые части, нередко происходит авторское комментирование. Многие огрехи устной речи – незаконченные высказывания, перебивы, репризы и т. п. – необходимые условия успешности и эффективности устной коммуникации. Слушающий не может удержать в памяти все грамматические и семантические связи текста, и говорящий должен учитывать это; тогда его речь будет понята и осмыслена. В отличие от письменной речи, которая строится в соответствии с логическим движением мысли, устная речь развивается посредством ассоциаций. Устная речь может быть подготовленной (доклад, сообщение, лекция и др.) и неподготовленной (разговор, беседа). Подготовленная устная речь отличается продуманностью,

более четкой структурной организацией, но при этом говорящий, как правило, стремится, чтобы его речь была непринужденной, не «заученной», походила на непосредственное общение, что является одним из важнейших признаков ораторского мастерства. В разговорной речи всегда присутствует личностное начало с целью усиления воздействия на слушающих. Поэтому в устной речи используется эмоционально и экспрессивно окрашенная лексика, применяются образные сравнительные конструкции, фразеологизмы, пословицы, поговорки, при необходимости сленг и просторечные элементы. Письмо используется для фиксации звуковой речи. Знаки препинания, применяемые на письме, служат для членения речи: точки, запятые, тире, восклицательные и вопросительные знаки, двоеточия, точки с запятыми соответствуют различным интонационно-смысловым паузам в устной речи.

Несомненно, можно привести еще ряд особенностей, характерных для устной и письменной речи. Мы указали основные из них, те, которые необходимо знать спичрайтеру, особенно спичрайтеру, который пишет речи для высокопоставленных политических чиновников. Речь спичрайтером пишется для того, чтобы она произносилась, и одновременно для возможной печати ее в средствах массовой информации. Получается как бы два текста: один ориентирован на речь письменную, а другой – на устную речь вполне определенного человека, которая будет произнесена им для определенной аудитории. Любой текст пишется для кого-нибудь. Т. е. он всегда выполняется адресантом, человеком, который пишет текст для адресата (озвучивающего его). Тексты, которые пишут спичрайтеры, характеризуются вполне определенной целью, мотивацией, обусловлены жанром, аудиторией, для которой этот текст пред-

назначен, и тем оратором, для которого он пишется.

Работа спичрайтера – это работа по заказу. Т. е. спичрайтер должен проникнуться теми идеями, которые необходимо высказать человеку, для которого текст пишется. Это довольно сложная лингвистическая и психологическая работа.

Как лингвист, спичрайтер должен хорошо знать лексические, морфологические, синтаксические, словообразовательные, фонетические особенности языка, уметь ими пользоваться в зависимости от жанрового исполнения текста, потому что употребление тех или иных грамматических, словообразовательных, лексических, а порой и фонетических средств языка обусловлено форматом конкретного жанра. При этом спичрайтер должен знать психологические особенности оратора, усвоить его манеру говорить, интонацию, которая, как об этом говорилось выше, проявляется в письменной речи через знаки препинания. Другими словами, эта речь должна выражать особенности языковой личности оратора. Кроме того, спичрайтер должен уметь пользоваться стилистическими и риторическими приемами, направленными на эффективность речи. И, конечно, необходимо знание стереотипов, прототипов, которые значимы для людей тех или иных социальных сфер, в чем проявляется ориентация на общую память, являющуюся ключом к взаимному пониманию. А в этом случае важно использование фразеологических оборотов, которые разноцветивают речь, делают ее образной, яркой, своей. Важен эмотивный компонент. Эмоции имеют особую значимость в восприятии речи аудиторией. Их совместное употребление со стереотипами делает речь чрезвычайно убедительной.

Как уже говорилось выше, любой текст предполагает наличие **автора и**

**адресата.** В этом смысле текст публично-го выступления политика имеет свою особенность. В конечном счете, его адресатом является вполне конкретная и определенная аудитория (участники совещания, собрания, жители города, области, страны и т. д.). Однако в процессе создания текста для спичрайтера вполне определено существуют **два адресата.** Первый из них более ранний и на первом этапе более важный для спичрайтера – это собственно руководитель, политик (мэр, губернатор...), который должен **согласовать** этот текст, принять его за **«свой»**, признать свое «авторство». Но и второй, конечный адресат не менее важен для спичрайтера, ведь в тексте обязательно закладываются какие-то мысли, позиции, призванные воздействовать на конечного потребителя.

Не менее странно выглядит и вопрос «авторства» текста публичного выступления политика. Спичрайтер, а чаще это группа, **команда** людей, фактически оказывается в тени, он как бы и не является **автором** данного текста. Он не участвует в акте коммуникации, «невидим», «немаркирован», его собственно никто и не знает как автора текста.

**Адресантом** в процессе коммуникации выступает сам оратор, политик, руководитель. По сути, это **«его»** текст, он – **«автор»**, поскольку принял его, признал «своим». В чем выражается и как измеряется эта **доля своего?** В импровизациях, отступлениях от текста, в жестах и мимике (хотя иногда и они являются продуктом имиджмейкеров и психологов), интонации и т. д. Оратор в своем выступлении стремится к тому, чтобы в семиотическом отношении аудитория и он «представляли как бы удвоенную одну и ту же личность» [6, с. 157]. «Взаимосвязь текста и аудитории характеризуется взаимной активностью: текст стремится уподобить аудиторию себе <...> аудитория отвечает ему тем же»

[6, с. 203]. «Текст как бы включает в себя образ “своей” идеальной аудитории, аудитория – “своего” текста» [6, с. 203]. Уловить то, что должно привести к взаимопроникновению адресанта и адресата, – задача, которую должен выполнить спичрайтер. Это возможно при условии анализа предыдущих выступлений политика и совместной работы над текстом, который политик читает в ходе его подготовки и редактирует.

Вместе с тем, как писал Гумбольдт, общаясь, люди понимают и одновременно не понимают друг друга [2]. И это непонимание имеет свои плюсы. «Текст абсолютно понятный есть вместе с тем и текст абсолютно бесполезный» [7, с. 20]. Складывающаяся во время выступления атмосфера доверия способна переориентировать аудиторию в новое русло видения проблем, которые необходимо решать. Яркие сравнения в этом плане незаменимы, именно сравнения, посредством которых человек познает мир, строит новые образы, как об этом писал А. А. Потебня [8].

Значительное место в речи политика занимает метафора, которая пронизывает нашу повседневную жизнь, причем не только язык, но и мышление и деятельность. Наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы думаем и действуем, по сути своей метафорична. Использование метафоры позволяет высветить необходимый аспект предмета, явления, о котором идет речь, убрав в тень, замаскировав ненужные в данной ситуации стороны обсуждаемой проблемы. Представляется, что для каждого политика характерен свой набор типов метафор, чему мы собираемся посвятить отдельную статью, подвергнув анализу в этом аспекте речи разных политических деятелей.

Как писал М. М. Бахтин, «каждое отдельное высказывание, конечно, индиви-

дуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои *относительно устойчивые типы* таких высказываний, которые мы и называем *речевыми жанрами*» [1, с. 237]. Спичрайтеру, как и человеку, для которого пишется речь, необходимы знания о специфике жанров речи.

Опыт работы спичрайтером позволяет выделить следующие основные виды речевых жанров, используемых руководителями высшего ранга (мэрами, губернаторами):

а) информационные тексты (рабочие совещания, селекторы, пресс-конференции и т. п.). Цель этих текстов – информирование аудитории о чем-то новом, неизвестном ранее; в них представлены оперативные сообщения об актуальных, социально значимых событиях. Данные тексты имеют достаточно жесткую структуру;

б) аналитически-критические тексты (совещания, пресс-конференции и т. д.). Их цель иная – критика, показ недостатков, которые необходимо исправить, обсуждение путей выхода из ситуации;

в) календарно-праздничные тексты (торжественные приемы, чествования, юбилеи и т. д.). Цель – выделить человека из ряда других, отметить черты, присущие только ему.

Работа спичрайтера обуславливает знание специфики каждого из представленных жанров речи, потому что «речевые жанры организуют нашу речь почти так же, как ее организуют грамматические формы <...>. Если бы речевых жанров не существовало <...>, речевое общение было бы почти невозможно» [1, с. 257–258].

При написании текстов для конкретной ситуации спичрайтер, человек, не знакомый с современными лингвистическими исследованиями в области жанроведения, интуитивно разрабатывает текст в соответствии с теми фреймами, которые он

использует в разных ситуациях повседневности. Фрейм являет собой модель, описывающую деятельностные стереотипы. Т. е. фрейм – это опыт, представленный в форме стереотипов, стабильных знаний и ассоциаций. Активно исследоваться данный концепт начал в 70-х гг. XX столетия в связи с проблемами, затрагивающими процессы порождения и понимания речи, что было связано, прежде всего, с изучением искусственного интеллекта. Разными исследователями он назывался по-разному: Минский его обозначил как фрейм, Ван Дейк – ситуационная модель, Чейф – схема, Шенк и Абельсон – сценарий. «Суммируя разные, дополняющие друг друга определения, можно сказать, что фрейм (сценарий, схема, модель) – это фрагмент знания о мире, организованный вокруг некоего понятия или типовой для данного социума ситуации и содержащий связанную с ними основную, типическую или потенциально возможную информацию, включающую сведения об обычном порядке протекания ситуации. Такие ментальные схемы обеспечивают ориентировку в ситуациях и событиях, в которых мы сами участвуем, которые наблюдаем или о которых читаем (слышим). Они позволяют нам более или менее адекватно интерпретировать поведение других людей, а также планировать собственные действия и осуществлять их принятыми в данном обществе способами – так, чтобы партнеры понимали намерения и логику наших поступков» [3, с. 9].

Человек, познавая мир посредством языка, категоризирует его. Каждый раз, «производя или понимая высказывание любой разумной длины, мы используем дюжины, если не сотни категорий. Вне способности к категоризации мы не смогли бы функционировать вообще – ни в материальном мире, ни в социальной и интеллектуальной жизни» [5, с. 144]. Первым, кто обратил на

это внимание, был Аристотель, который выделил логические, понятийные категории, и весь научный мир априори принял данный подход к категории за основу. Как пишет Лакофф, «классический взгляд на категории как на сущности, объединяющие элементы с общими свойствами, не совсем ошибочен. Мы действительно часто осуществляем категоризацию вещей на этой основе» [5, с. 146]. Но уже Гумбольдт говорит о том, что существуют языки, в которых категоризация происходит на основе какого-либо одного признака, и тогда в одну категорию попадают самые разнородные явления [2]. В начале XX в. Л. Витгенштейн научно обосновал понятие естественной категоризации мира. Члены такой категории имеют лучшего представителя (прототип), соотносятся между собой по принципу семейного (фамильного) сходства, границы категорий размыты [2]. Такие категории всегда динамичны, подвижны, что позволяет оратору через сравнения, основанные на фамильном сходстве описываемых явлений, фактов, приводить в нужное соотношение, на первый взгляд, не пересекающиеся явления. Речь, направляемая ментальным уровнем, является своего рода фильтром, актуализируя то, что является прототипичным, базовым для языкового сознания адресанта и адресата.

Фрейм, построенный по принципу естественных категорий, экстраполирует принципы деятельностной, ментальной системности на языковую системность. В этом случае пересекаются динамика и статика. Динамичная пропозиционально-фреймовая, дискурсивная организация работы мозга воплощается в статичных, веками отработанных языковых формах (грамматических, фонетических, синтаксических), которые, специфично реализуясь в пределах жанров, задают характерную для того или иного жанра логико-семантическую тональность, мо-

делируют жанр. В рамках каждого жанра всегда оказываются наиболее сильные зоны влияния на адресата, содержащие значимую информацию (прототипы), и периферийные зоны, составляющие своего рода смысловой фон, находящиеся как бы в тени языкового сознания, но на самом деле усиливающие значимость ядерной зоны, что в определенной мере соответствует принципу «золотого сечения», характерному для построения эффективной речи. Прототипический эффект настраивает на восприятие основной мысли и обогащается ассоциативной связанностью на разных основаниях с периферийными элементами высказывания. В результате речь становится многоаспектной, образной, высвечивая значимость поднимаемой проблемы.

Психологическое состояние и речь оратора отличаются от его состояния в повседневном общении. Когда человек выступает перед аудиторией, его артикуляционный аппарат работает в совершенно другом режиме (связки напряжены, слова произносятся более отчетливо). Он энергетически и физиологически напряжен, заряжен эмоционально: «Эмоции – это нечто, что переживается как чувство (*feeling*), которое мотивирует, организует и направляет восприятие, мышление и действия» [4, с. 27]. В состоянии расслабленности, лени оратор вряд ли сможет произнести эффективную речь. В этом же состоянии и спичрайтер вряд ли напишет хорошую речь. Команда спичрайтеров должна быть озадачена сбором материала, но писать окончательный вариант речи должен один человек, согласовывая ее с заказчиком-оратором, войдя в состояние эмоционально-ментального напряжения, суммируя собранную информацию, вжившись в образ оратора и ту аудиторию, для которой готовится текст. Один и тот же речевой жанр в разной аудитории актуализируется по-разному: например, поздрав-

ление ветеранов войны в День Победы, школьников – призеров Олимпиады, спортсменов, получивших призовые места.

Адресат, аудитория, которая слушает его выступление, отнюдь не является пассивной. Выступление политика всегда предполагает ответную реакцию, которая может возникать в виде вопросов после выступления на совещаниях, дискуссии на телевидении, радио, на страницах газет. И сам оратор внутренне ждет ответную реакцию. «Более того, всякий говорящий сам является в большей или меньшей степени отвечающим: ведь он не первый говорящий, впервые нарушивший вечное молчание вселенной, и он предполагает не только наличие системы того языка, которым он пользуется, но и наличие каких-то предшествующих высказываний – своих и чужих, – к которым его данное высказывание вступает в те или иные отношения (опирается на них, полемизирует с ними, просто предполагает их уже известными слушателю). Каждое высказывание – это звено в очень сложно организованной цепи других высказываний» [1, с. 247].

Таким образом, текст, который пишет спичрайтер, характеризуется целью, исполненной в определенном жанровом формате, ориентацией на адресанта и адресата. Целостность текста проявляется и в его композиционной организации.

К примеру, типичная композиция публичных речей политических лидеров имеет, как правило, **трехчастную** структуру:

1. Зачин, в котором описывается повод для обращения, его значимость и роль для аудитории, общества в целом.

2. Основное «тело» выступления – краткое изложение основных достижений в той или иной сфере; информация о людях, которых необходимо поблагодарить; перечисление мер и усилий властей в решении различных социальных и экономических задач.

3. Заключение, где формулируются цели и задачи на определенный период, дальнейшие пути и перспективы совместной работы власти и общества.

По законам риторики начало и финал речи произносятся на подъеме. В тексте, который является эффективным, очень важны ссылки на авторитеты, что пробуждает уважение к эрудиции оратора и поднимает, в определенной мере, культуру слушающих. Ссылки на слова других людей монолог оратора делают диалогичным. Опираясь на чужие высказывания, оратор приводит их в подтверждение выдвинутой проблемы либо вступает с ними в дискуссию, и в том и другом случае он провоцирует активное восприятие речи слушающими.

Речь политика модифицируется в зависимости от того, где он ее произносит. Выступление по телевидению: аудитория видит политического деятеля, а он ее – нет. Выступление в зале: глаза в глаза со слушателями. Политический деятель несколько по-разному говорит в этих ситуациях. Телевизионное выступление носит почти всегда постановочный характер, а значит оно более «правильное», сглаженное, отрепетированное. Если это записанное выступление, то за несколько дублей материал уже просмотрен и отредактирован самим оратором, его спичрайтером и командой имиджмейкеров. Если это выступление в прямом эфире, то оратор находится в довольно жестких рамках времени и пространства. Он – мобилизован и напряжен, менее свободен в импровизациях, вынужден интуитивно предполагать реакцию аудитории.

Совсем иначе ведет себя оратор при непосредственном контакте с аудиторией. Здесь он – хозяин положения. Его импровизации всегда точнее, поскольку нацелены на непосредственный отклик аудитории.

Над оратором меньше довлеют временные и пространственные рамки. Он более свободен в отступлениях от своего собственного написанного текста. Можно сказать, что оратор в этот момент еще продолжает работать над окончательной версией своего текста, хотя письменный его вариант уже принят и утвержден.

Очерченные в статье проблемы работы спичрайтера и политического деятеля над составлением текста выступления, равно как и выявление особенностей взаимосвязи выступающего оратора с аудиторией, как представляется, актуальны для столь значимой в настоящее время профессии спичрайтера.

#### Примечания

1. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 237–280.
2. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 397 с.
3. Долинин К. А. Речевые жанры как средство организации социального взаимодействия // Жанры речи: сб. науч. ст. Саратов: Изд-во Гос. учеб.-науч. центра «Колледж», 1999. Вып. 2. С. 7–13.
4. Изард К. Э. Психология эмоций. СПб.: Питер, 2000. 464 с.
5. Лакофф Дж. Когнитивная семантика // Язык и интеллект. М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 143–184.
6. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2001. 704 с.
7. Лотман Ю. М. Устная речь в историко-культурной перспективе // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 184–190.
8. Потебня А. А. Мысль и язык. М.: Лабиринт, 1999.
9. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Советская энциклопедия; ОГИЗ; Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1935–1940.

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

## HISTORY OF ART

*Г. А. Жерновая*

### КАССАНДРА В СИСТЕМЕ ХАРАКТЕРОВ ТРАГЕДИИ ЭСХИЛА «АГАМЕМНОН»

В статье рассматривается характер Кассандры как элемент системы характеров в сопоставлении с главным героем Агамемноном. Типологически элемент системы «Кассандра» именуется автором как персонаж-«аналогия». Изучение структуры характера Кассандры (два этоса, два патоса) дополнено исследованием функциональных значений образа.

**Ключевые слова:** характер, этос, патос, персонаж-«аналогия», человекобог, вина, воздаяние, смерть, судьба.

*G. A. Zhernovaya*

### CASSANDRA IN THE CHARACTERS' SYSTEM OF AESCHYLUS' TRAGEDY «AGAMEMNON»

The article reviews the nature of Cassandra as an element of characters' system in comparison with Agamemnon, the main hero. Typologically element of «Cassandra» referred to by the author as a character-«analogy». Studying the structure of the character of Cassandra (two ethoses, two pathoses) completed with the study of the functional values of the image.

**Keywords:** character, ethos, pathos, character-«analogy», man-god, guilt, retribution, death, fate.

В системах характеров трагедий Эсхила центральный элемент (главный герой) отражается в периферийных элементах – характерах других действующих лиц, проявляя при этом свою сущность через сопоставление с ними. К главному герою, окруженному сопутствующим ему хором, присоединяются по принципу противоположности еще два персонажа, условно называемые автором данной статьи персонаж «вне хора» и персонаж «из хора». В некоторых трагедиях Эсхила система характеров дополнена персонажем-«аналогией» (термин опять же условный), изучение отношений и связей которого с главным героем и составляет содержание настоящей работы.

Кассандра – персонаж-«аналогия», призванный определить и уточнить грани характера Агамемнона – появилась в античном театре, так можно предположить, в результате реформы Софокла – введения третьего актера. Однако роль эту не стоит ограничивать только рамками ее функциональных заданий, потому что по яркости и эмоциональной силе она превосходит всех действующих лиц трагедии, включая Клитемнестру и тем более Агамемнона, осмыслению судьбы которого она способствует. Кассандра – это пьеса в пьесе, полюс высокой патетики, «гастрольная роль», как говорят теперь. Четвертый эпизод с ее участием подводит трагедию к кульминации.

Однако участвует Кассандра не в одном только четвертом эпизоде, но еще и в третьем, в котором Агамемнон делает свой последний выбор перед пурпурным ковром, но там она молчит, как молчит и в начале четвертого. Молчание Кассандры – это огромная по временной протяженности экспозиция роли, первый этос характера героини и одновременно художественный прием разительной силы. К тому же, молчание молчанию рознь, и в четвертом эпизоде оно значит иное, нежели в третьем. Как отметил В. М. Волькенштейн в своем теоретическом исследовании, «молчание в драме может выражать сопротивление, нежелание отвечать, скрывание, угрозу, мольбу и т. д. Его действительная природа может быть весьма разнообразна» [6, с. 66]. Молчание Кассандры неоднократно сопоставлялось в зарубежной и отечественной науке с молчанием Прометея и Ниобы, героев других эсхиливских трагедий.

Введение в театральную практику третьего актера совпало с поздним периодом творчества драматурга, и Эсхил воспользовался им своеобразно: в сценах с тремя актерами у него по-прежнему диалог ведут двое, а третий, хотя и участвует в диалоге, но молчит. При встрече Агамемнона с Клитемнестрой безмолвно присутствует Кассандра. Пленная троянская царевна приведена на официальную церемонию встречи царя с женой, она не спрятана им среди других рабынь, не оставлена в обозе до лучших времен, он сразу «сдает» ее на милость Клитемнестры. И если Эсхил выстраивает для Кассандры грандиозную сцену молчания, то, наверное, не потому только, что еще не привык пользоваться софокловским нововведением [См. об этом: 25, с. 205; 2, с. 102].

Важнейшая черта трагического облика Кассандры – ее одержимость языческим богом. Общеизвестно, что эстетически совершенные боги древних греков понимались позднейшим христианством

как демоны и бесы. Эта христианская истина в разные времена воспринималась по-разному: ее признавали и отвергали, ей служили и ее осмеивали за вульгарность и скудоумие. Однако в самой логике, по которой Аполлон, покровитель языческих прорицаний (мантики) и искусств, был низведен христианами богословами в бесы, а пророческое безумие Кассандры – в бесовское наваждение, нет противоречия, а в мысли этой нет ни парадокса, ни недоумения. Вот и Ж.-Л. Барро, в XX в. затеявшая постановку «Орестей», водил актеров во время гастролей в Бразилии на сеансы оккультизма и народные представления – поединки человека с духом, верно ощущая языческую природу духовности эсхиливских персонажей [См.: 3, с. 108–116].

Священная одержимость Кассандры, как и должно быть в языческом мире, имела болезненно-патологический характер. Платон видел в основе исступления безумие. Исходная посылка размышлений в диалоге «Федр» выражена им в форме дилеммы: исступление равно или не равно безумию. Вопрос, поставленный столь резко, позволяет главному герою Сократу дать ответ, вскрывающий «диалектику» зла и блага в указанном явлении: «Это было бы сказано хорошо, если бы исступление мы могли просто считать злом; но оно иногда становится источником величайших благ» [16, с. 391]. Божественное исступление, по Платону, бывает четырех видов: пророческое – от Аполлона, при посвящении в таинства – от Диониса, творческое – от Муз, эротическое – от Афродиты и Эроса [См.: 16, с. 417].

Пластика исступлений Кассандры описана А. Ф. Лосевым: «Она издает дикие крики на неведомом никому языке, и с воплями, судорогами она бросается на землю и в самозабвении бьется о нее руками и ногами, как бы желая провалиться в тот хаос и в ту бездну, в которую она и без того должна будет перейти через несколь-

ко мгновений» [15, с. 80–81]. По А. Ф. Лосеву, исступления Кассандры вызваны не столько страхом смерти, сколько мистическим ужасом, который, в свою очередь, составляет содержание творчества Эсхила и явлен в образе Кассандры почти наглядно [См.: 14, с. 828–829].

Талфибий знает, что вестники радости и вестники скорби молятся разным богам. Существовал запрет на смешение молитв богам ночи и дня, земли и неба, смерти и жизни. Исключением из правила была мантика, объединяющая ночной оргиазм Диониса с дневной избыточной мыслью Аполлона, которая «оперена» словом и которой подвластны различные (не только словесные) формы выражения. Прорицатель служит двум богам, и эта двойственность делает его родственным духу трагедии, что гениальный создатель Кассандры чутко угадал. Хор, пока не знал о пророческом даре Кассандры, пытался ее «одернуть», приструнить, т. к. она Аполлона звала скорбными возгласами. В толковании Вяч. Иванова, «плачевный вопль Кассандры, зовущей Аполлона, – вовлечение Феба в ночной предел состояний патетических – представляется ужаснувшимся старцам хора той же трагедии преступным кощунством» [9, с. 196].

Вопрос о том, почему возлюбленная Аполлона вещает в дионисийском экстазе, – не праздный. Ответом на него проясняется идейно-смысловая ткань трилогии, ее «темные» и «бездонные» глубины. Кассандра – муза-менада. В ней Аполлон и Дионис соединились прочнее, чем в Дельфийском святилище, они не просто породнились, а отождествились, стали одним. Женщина обретает дионисийскую оргийную пластику в момент вселения в нее Аполлона, он действует в ней, проявляясь через экстаз. О соединении двух мантических природ – дионисовой и аполлоновой – подробно написано у Вяч. Иванова, причем среди фактологических источни-

ков его аналитики важное место принадлежит Эсхилу [См.: 9, с. 34–35]. Исследователь приходит к выводу, что «мистическое слияние братьев-соперников в двупостасное единство было намечено дельфийским жречеством в экзотерической форме внешних доказательств нерушимого союза и особенно в форме обмена священными атрибутами и знаками соответствующих божественных энергий. Задолго до Филодама, Аполлон – уже у Эсхила <...> – “плющенко и Вакх”» [9, с. 54].

Подобный театральному принцип реализации той же самой религиозной идеи в другом искусстве описан И. В. Шталь в работе о вазовых росписях IV в. до н. э. Если в трагедии Эсхила бог дневного света Аполлон проявляет себя в дионисийской пластике поработанной им женщины, то на вазовых изображениях ночной Дионис, царь потустороннего мира, преследует возлюбленную им душу в характерной позе Аполлона: «В ряде случаев правая рука Диониса согнута в локте и приподнята. Над крылом грифона видны запястья и кисть руки, пальцы которой сложены так, как если бы сжимали некий вертикально расположенный предмет. Аналогия подсказывает: это поза Аполлона, летящего на лебедь и держащего в руке лавровую ветвь» [21, с. 9]. И далее: «О том, что перед нами Дионис, свидетельствуют его средство передвижения и атрибут (не лебедь, а грифон), а также такие атрибуты дионисийства, как тимпан под ногами грифона и всадника» [Там же].

По Вяч. Иванову, сила и глубина проникновения в отдаленные времена (прошлого или будущего) зависит от первоначального хтонического Диониса, но вслед за тем Аполлон выходит на первый план, т. к. «все изреченное и изрекаемое в его власти более, чем во власти Диониса, который сам слишком глубоко погружен в ночь» [9, с. 39]. Идея двуединства Аполлона и Диониса сложилась и была утверж-

дена в Дельфах; ее распространение имело объединяющее значение для эллинского мира. По А. Ф. Лосеву, «факт внутреннего синтеза Аполлона и Диониса в Дельфах есть самое несомненное, что только известно из религии и мифологии периода греческой классики» [13, с. 324].

В созерцательно-интеллектуальные формы аполлонических прозрений добавлен экстатический дионисийский элемент, и эсхилевская Кассандра – не просто тому свидетельство, а радикальное обострение рассматриваемой идеи. По наблюдениям А. Ф. Лосева, «вся античность была убеждена в чрезвычайной экстатичности и крайнем безумии ее пророческих вещаний» [13, с. 383].

Однако самый способ прорицаний Кассандры, изображенный в трагедии Эсхила, причем изображенный без уточняющих описаний в ремарках и какой-либо детализации, не следует считать воспроизведением неких актов конкретных прорицателей. Подобно тому, как при встрече Клитемнестры с Агамемноном не копируется дворцовый церемониал, так и в одержаниях Кассандры нет достоверной психологии, только условно-театральная реальность, «зашнурованная» в строгие формы хоровой и сольной лирики.

Приступы пророческого безумия у Кассандры начинаются неожиданно, они управляются не ею и непостижимы для нее. Каждый из них состоит из ряда «видений-картин», плывущих перед ее взором: она видит и одновременно рассказывает об увиденном, точнее, поет, т. к. все три наваждения даны в вокально-мелической форме. Слова ее «темны» и загадочны. Когда приступ истощается и возвращается ощущение действительности, она старается связать исчезающие видения с реальностью, пока не наступит новый шквал наваждений. В четвертом эпизоде таких шквалов, как уже отмечалось, три: первый введен в рамки коммоса

(пение персонажа с хором), второй и третий представлены монологами (возможно, ариями героини), а между ними развивается действие трагедии, в которое они вписываются эпическими блоками. Языковая специфика эпизода так охарактеризована О. М. Фрейденберг: «У Эсхила в “Агамемноне” Кассандра “видит” все, что произойдет в доме царя; а произойдут убийства. Об этом она и вещает хору сперва в загадочных выражениях, затем (если можно так сказать) в разгадочных. Пока Кассандра пророчествовала в мелической форме, она говорила именно загадками. Ее речь в форме речитатива становится понятийной. Теперь не загадками говорит она, а метафорами. И так как Кассандра – пророчица, вся ее речь состоит из загадок, обращенных мыслью Эсхила в сплошные иносказания» [18, с. 464]. Вяч. Иванов придавал особое значение этим переходам от «загадок» к «разгадкам»: «Наступает внезапно мгновение, когда пророческая речь, по словам самой пророчицы, сбрасывает с себя покрывало, под которым она таилась как невеста, и называет вещи и события их именами, определительно, без загадочных намеков и иносказаний: это аполлонийский момент в мантике» [9, с. 40].

Большинство отечественных исследователей сходятся на том, чтобы видеть в экстазе прорицателей момент соединения бога с человеком, слияние их, вселение бога в человека. По Вяч. Иванову, «дионисийское исступление уже есть человекобожество, и одержимый богом – уже сверхчеловек (правда, не в том смысле, в каком употребил слово “Uebermensch” его творец – Гете)» [10, с. 32]. И. Ф. Анненский говорит о двойном зрении эсхилевской героини – божественном и человеческом: «Кассандра – это одержимая. Ее трагедия есть трагедия бога в брэнной человеческой оболочке. <...> В Кассандре гибнет скудельный сосуд божественного знания» [1, с. 233–234].

Однако человекобог (это более верное слово, нежели сверхчеловек) в Кассандре ущербен, поскольку она оказалась не способной на полную самоотдачу богу, а без этого невозможно действительное обожествление. И дело не только в Кассандре, не сумевшей полюбить бога и обманувшей его, но и в несовершенстве (ограниченности) самого бога. Языческий бог не есть любовь, и он не обещает ее человеку, поэтому и люди не обязаны любить богов, хотя такое положение дел не может устраивать, прежде всего, самих богов.

Подробный анализ отношений Кассандры с Аполлоном (до начала трагедии, в мифе, хотя и с неизбежной «оглядкой» на Эсхила) можно найти у А. Ф. Лосева, который констатирует, что возлюбленных у Аполлона было много и все они оказывались несущественными для бога, который во всех случаях усугублял их и без того тяжкую долю: «Мифы изображают Аполлона всегда отличающимся известным пренебрежением к женщине, даже известного рода холодностью и брачной незаинтересованностью. И мужчины, и женщины обычно терпели от любви Аполлона не только большие страдания, но чаще всего это оканчивалось их гибелью» [13, с. 372]. Современный петербургский исследователь Л. С. Клейн нашел объяснение бедствий возлюбленных Аполлона в том, что Аполлон и Артемида, по его догадке, были патронами инициаций, покровителями мужской и женской юности [См.: 12, с. 355]. «Похоже, что этот загадочный бог питал *особую ненависть к свадьбам, бракосочетаниям, любви и продолжению человеческого рода вообще.* <...> Первооснова аполлоновского комплекса, видимо, в том, что Аполлон в первобытном обществе греков был воплощением мужской юности, как его сестра Артемида – женской девственности, девичества, и оба они – *охранителями и защитниками норм добрачной жизни.* Поэтому

Аполлон и Артемида – воинствующие ревнители всяческой чистоты. Дельфийский Аполлон – бог очищения. Поведение брата и сестры есть “божественная абсолютизация этих идеалов”» [12, с. 347–348] (курсив автора. – Г. Ж.).

Если говорить применительно к Аполлону и Кассандре, то, по А. Ф. Лосеву, трагизм их отношений мог возникнуть из-за того, что «бог порядка и меры питал нежные чувства к стихии. <...> Это, очевидно, мир, упорно не подчиняющийся Аполлоновой упорядоченности и мере и погибающий от свойственных ему стихийных и случайных сил, несмотря на все благоволение к нему Аполлона» [13, с. 377].

Страстно влюбленный Аполлон наградил Кассандру даром прорицания, сделал ее человеческое существо вместилищем своего знания о прошлом и будущем и обеспечил себе беспрепятственный доступ в ее душу. Но Кассандра не смогла полюбить бога, и он, не будучи в силах отнять дар, уничтожил его тем, что словам ее у людей не было веры. К тому же приступы экстаического безумия случались с нею по желанию ее вдохновителя, а после них она оставалась наедине с собственным человеческим сознанием, принимала решения и вынуждена была нести ответственность за свои и чужие поступки. Ущербное человекобожество Кассандры делает ее похожей на Агамемнона, и эта черта становится решающей для нее как персонажа-«аналогии».

Если персонаж «вне хора» и персонаж «из хора» в эсхилловской системе характеров строятся на подчеркивании в сходном с главным героем различного (противоположного), то персонаж-«аналогия» выявляет, наоборот, в противоположном (различном) – сходное. Кассандра и Агамемнон поданы трагиком в нескончаемых контрастах и противопоставлениях: женщина – мужчина, троянка – эллин, пленница – завоеватель, рабыня – господин,

знание – неведение и т. д. Их объединяет общая смерть от руки Клитемнестры в доме Атридов, назначенная судьбой, и неудачливость в отношениях с богами (параллель: пророчица – царь). Их роковое сходство в смерти Эсхил подчеркнул адекватным композиционным строением двух эпизодов: в третьем он проходит свой путь от триумфальной колесницы до дверей дворца, в четвертом – она. Дорога к смерти одного и другой пролегает в одном и том же пространстве: только он идет по пурпуру, а она – без пурпура. Он – царь, она – пророчица, оба имеют атрибуты своего священства, знаки человекобожества. Он – жрец Зевса, ее дар – от Аполлона, в том и другом случае отношения с богом – личные. Они выходят из одной колесницы, идут к смерти по одной дороге, преодолевая одинаковое расстояние. Перед смертью он снимает обувь, чтобы уменьшить свое величие, она ломает пророческий жезл и рвет повязки.

Готовилось убийство одного, но убиты двое, одна из них – пророчица Аполлона. Мстителей будет также двое, хотя разит мечом один, т. к. задача второго – поддерживать в первом память об Аполлоне. И перед судом мстители предстанут вдвоем – Орест и Аполлон. Вместе с Кассандрой в действие трилогии введен важнейший из персонажей – бог Аполлон, сын Зевса, вдохновитель отмщения за Агамемнона. Так постепенно вызревает одна из магистральных тем «Орестей»: месть свершилась и за Кассандру не только по ее предсказанию, но и по ее просьбе, значит, по ее воле.

Характер Кассандры в своей структуре и проблемах сходен с характером героя, но это не сниженный вариант Агамемнона, как в случае с Вестником, а его возвышенная проекция, выполненная психологическими средствами. По оценке А. Ф. Лосева, этот образ «превосходит решительно все, что у Эсхила можно было бы относить к области психологического реализма. Не-

бывалый по своей трагичности комплекс переживаний Кассандры изображен у Эсхила не эпическими описаниями, не в виде рассказа вестника и передачи чувств и настроений хора. Они даны здесь сами по себе во всей своей жуткой обнаженности, во всем своем острейшем и, можно сказать, обжигающем психологизме» [15, с. 85].

Кассандра, как и Клитемнестра, проявляет себя в двухплановой ситуации. И первый план – это положение троянской царевны, ставшей рабыней в Аргосе, потерявшей родных и отечество, привезенной безжалостным завоевателем в свой дом и отданной под власть его злой жены. В трагедии эта сторона ситуации намечена, но не разработана, хотя некоторые горестные детали предстоящего рабства на чужбине все же должны были тревожить зрительское воображение.

Эсхил развертывает в трагедии не миф о пророческом даре Кассандры, а миф о ее смерти, согласно которому она была убита Клитемнестрой вместе с Агамемноном по возвращении героя домой. Поэтому она явилась зрителю в колеснице Агамемнона, а местом действия стала площадь перед дворцом в Аргосе. Сознание Кассандры путешествует во времени – из настоящего в прошлое и будущее, что и дает ей печальную привилегию как бы не замечать своих перемещений в пространстве и по социальной лестнице, несмотря на их ужасающую действительность. С той самой минуты, как она отказала Аполлону в троянском храме, ее жизнь оказалась ограниченной отношениями с отвергнутым богом, что на драматургическом уровне составляет второй план ее ситуации. Площадь в Аргосе – это место последней земной встречи Кассандры с Аполлоном. Внутренняя жизнь Кассандры всецело погружена в череду общений с богом, ведь именно он ведет ее из Трои в Аргос (Агамемнон здесь не имеет решающего значения). Своеобразие духовного мира Кассандры позволило

драматургу превратить ее в оригинальный художественный прием, обеспечивающий наглядно-театральное воплощение религиозно-философских идей, открывающий возможность показать на примере Агамемнона действие судьбы, проследить ход и поступь мировой необходимости.

Об отношениях Агамемнона и Кассандры мифологическая традиция сохранила разноречивые сведения: с одной стороны, Аполлон якобы обрек ее на вечное девство, с другой – она якобы была наложницей Агамемнона и матерью его детей [См.: 13, с. 384]. Эсхил, избегая крайностей, ограничивается показом отношения Хора к ней, а Хор – заместитель Агамемнона [См. об этом: 8, с. 85–105]. Бережность Хора к Кассандре вызвана почтением к богу, присутствие которого в ней ощущается, а также печалованием о ее рабской доле:

*Сердце ужалила жалоба горькая,  
Доля бездольная, – вещей твой, жуткий плач.  
Жалость и страх в душе.  
(Аг. 1164–1166) [Здесь и далее цитаты  
из текста трагедии «Агамемнон» даются  
по изданию: 23]*

Два плана жизненной ситуации Кассандры формируют ее этосы [Подробнее об этом см.: 8, с. 90–94]. Первый из них: царевна-рабыня внешне уже примирилась с неизбежным, но душа ее время от времени еще воспламеняется мятежным огнем, который трудно погасить. Градации пламени – от пожара до тления, от бунта до смирения – скрывает в себе молчание. Присутствуя при встрече Агамемнона с Клитемнестрой, она никак не реагирует на происходящее, потому что смирилась с положением безгласной вещи, за которую мыслят и чувствуют другие. Но когда Клитемнестра приглашает рабыню войти в дом, в молчании Кассандры появляются новые смысловые оттенки. Хор советует не противиться госпоже, но Кассандра

вопреки здравому смыслу молчит, не двигаясь с места. Как женщина Агамемнона перед лицом счастливой соперницы она не может поступить иначе. И. Ф. Анненский в своей интерпретации осложняет содержание сцены, вводя в нее дополнительный мотив палача и жертвы: «У царицы сквозь высокомерную ласковость мало-помалу прорезывается наружу злоба. <...> Клитемнестру дразнит мысль о будущей жертве. Кассандру сковывает представление убийцы» [1, с. 235]. Клитемнестра между прочим верно «считывает» смысл происходящего: «Она – иль в иступленьи, иль мятежится» (Аг. 1064).

Казалось бы, что первый проблеск сознания после иступления, начавшегося сразу вслед за уходом Клитемнестры, первое слово героини должны были прояснить ситуацию с царицей, но Кассандра говорит об Аполлоне: «Дав согласие, – бога обманула я» (Аг. 1208). Налицо прием параллелизма, когда два поступка героини имеют общую мотивацию. Женская неуступчивость-непоследовательность, пренебрежение пользой и здравым смыслом в двух разных ситуациях привели к сходному результату.

Первый этос Кассандры – неуступчивость рабыни перед госпожой, женщины перед соперницей (молчаливый бунт), второй этос выражен в изувеченном пророческом экстазе как результат той же неуступчивости перед богом: женщина превыше всего, даже бога. По догадке Г. Д. Гачева, «Кассандра была именно *покарана* даром провидения, знанием грядущей судьбы. И оттого она просто жить не могла, была парализована в своих желаниях – шагу ступить не могла, ибо наперед видела длинный ряд его последствий. Но это значило, что в ней человек исполнял роль божества: всеведение кажется человеку сверх сил» [7, с. 217]. У А. Ф. Лосева интерпретация отношений Кассандры с Аполлоном, хотя и «отягощена» мифологически-

ми подробностями, посторонними Эсхилу, но в главном соответствует трагедии: «При всем своем дерзании и при всей своей бесцеремонности в отношении Аполлона Кассандра чувствует свою глубочайшую вину перед ним, мучится от этой вины и в конце концов даже теряет все свои жизненные и духовные силы от постоянной подавленности этим грехом» [13, с. 381].

Первый патос Кассандры – мольба об отмщении за несправедливость, предчувствие отмщения как грядущей справедливости, предсказание победы отмстителю:

*Но взывает пеню божий суд за эту кровь.  
Отца отмститель, матереубийца-сын  
Придет воздатель и мою вспомянет кровь.  
Скиталец по чужбинам, он придет домой  
Замкнуть звеном последним роковую цепь.  
(Аг. 1280–1284)*

Это предсказание сбудется, и каждое его звено создаст свой сюжетный узел в последующих частях трилогии. Но сказаны эти слова не только ради оформления композиционного каркаса трагедии. Они рождены мощным эмоциональным порывом героини, в них выражены ее пафос и патос, которые разрастаясь, дают взрыв катастрофической силы – торжество троянки Кассандры, предвидящей гибель своих завоевателей:

*Что ж мне, чуждой, о доме не своем стенать?  
Я ль родины не видела последних мук?  
А ныне вижу гибель победителей,  
Суд страшный сил небесных над гордыней  
злых.  
В том боги клятвой поклялись великою.  
(Аг. 1286–1289)*

А. Шопенгауэр видел в смиренном согласии Кассандры умереть, конечно, основу ее характера, но также и отражение собственной идеи угасания воли перед смертью (резиньяции). Не замечая двуплановости в развитии женского трагического

характера, он обнаружил в Кассандре некоторую непоследовательность резиньяции – потребность в отмщении (вспышку волевого напряжения) как некий структурный элемент, принадлежащий, скорее, ее сущности (характеру), нежели бытию (действию), и объяснил это непрямыми формами резиньяции у античных трагиков: «Кассандра в “Агамемноне” великого Эсхила готова умереть <...>, но и ее утешает мысль о мести» [19, с. 456].

Второй патос Кассандры – в ее покорной готовности пойти на смерть во дворец, принять неотвратимое. На приглашение Клитемнестры она не ответила ни словом, ни жестом, ни движением. Теперь ей, узнавшей о приближении смерти, так естественно было бы и дальше остаться на площади, предпринять неразумную попытку бежать, просить и плакать. Но Кассандра не делает того, что естественно, а принимает вызов судьбы. Не из протеста, а из смирения. Так поступают *знающий* бог и *отчаявшийся* человек. Такой поступок требует чрезвычайного мужества:

*Иду – и в мертвых две судьбы оплакивать –  
Свою и Агамемнона. Я жить съита...  
О, смертных участь жалкая! Их счастье –  
Как тень. Страданье? Как чертеж с доски  
Смывает губка, – так сотрутся все дела.  
Грустней, чем дар вещуньи, это веденье!  
(Аг. 1313–1314; 1327–1330)*

Человеку христианской культуры, пребывающему в постоянном общении («денно и ночью») с Богом, знающему, что в его отдельной от всех жизни нет случайностей, что все его сокровенные мысли и явные поступки взвешены и измерены Господом, что впереди – Страшный суд как подведение духовно-нравственного итога жизни, трудно себе представить затерянность язычника античных времен в благоустроенном космосе, с богами, так недалеко отстоящими от людей, с постоянным дерзанием быть человекобогом. А именно

из этой затерянности, из эмоционального переживания космического одиночества рождается особое мироощущение как почва для трагедии. Самое непостижимое для нас в античной культуре – это трагическая эмоция, окрасившая собою предсмертные слова Кассандры о пустоте земного существования смертных, о бесполезности человеческих страданий и порывов. Кассандра – идеальное воплощение эсхилловской модели трагического характера, символ Трагедии, свет, в котором приобретают отчетливую (утреннюю) ясность терзания духа главного героя – Агамемнона.

Невыразимые предчувствия Агамемнона – Хора (стасим третий) в эпизодии Кассандры обретают выражение. Трагедия Агамемнона находит здесь осмысление, орудием которого становятся «видения-картины», представшие ее внутреннему взору и получившие чеканную словесно-ритмическую оформленность. Сила присутствия Аполлона в брэнной оболочке Кассандры так велика, что Эсхил для характеристики мощи сверхъестественного явления заменяет декламацию пением. В период формирования театрального языка «видения-картины» Кассандры – совершеннейшее театральное приспособление, почти машинерия: телескоп или эккиклема. Если античный спектакль в целом – это грандиозное аполлинийское «сновидение», которым грезят зрители [См.: 4, с. 96–111; 5, с. 349–355], то «видения» Кассандры – это «крупный план» душевного опыта неординарной личности. Происходит «удвоение» оптики: *духовного* зрения Кассандры, которому открыт тайный смысл случившегося, и *земного* зрения всех других участников представления. Она «видит», как убивают Агамемнона, и ее описания «обжигают», потому что за ними стоит несомненная действительность. А Агамемнон в это время жив и не знает об угрозе, нависшей над ним, ведь

Кассандра «видит» событие раньше, чем оно совершается. Но когда зритель услышит вопли смертельно раненного Агамемнона, его сознание свяжет предсказанное и происходящее. Поэтому так важна попытка И. Ф. Анненского проникнуть в психологию героини в момент движущегося перед ней «видения»: «В Кассандре проявляется *совершенно трезвый ужас, физическое отвращение* перед той виденной ей одной и звучащей только ей картиной, которою бог начинает тревожить *разом все ее чувства*. Кассандра *видит вперед*. И шаг за шагом она передает ничего не понимающим старцам весь ход убийства» [1, с. 235].

Три приступа одержания претерпевает Кассандра, в каждом из них «видения» плывут перед нею по кругу: прошлое, будущее и судьба прорицательницы. Поэтому изложение вопросов функционального назначения характера Кассандры будет дано в статье не через последовательное описание каждого круга, а через анализ тематики пророческих «снов»: сначала мотивы прошлого (родовое проклятие Атридов), затем будущего (убийство Агамемнона) и, наконец, судьбы Кассандры (насильственная смерть и провозглашение грядущего возмездия).

Хор в паре вовлек в ситуацию окончания Троянской войны, с которой начинается трагедия, события десятилетней давности – начала войны, тем самым возложив на Агамемнона ответственность и за убийство на жертвеннике Ифигении, и за гибель аргивян под Троей. Теперь Кассандра еще раз раздвигает временные рамки действия: начало трагедии отнесено на несколько десятилетий назад от жертвенника в Авлиде, к той трапезе, на которой Атрей, отец Агамемнона, накормил своего брата Фiestа мясом его собственных детей, своих племянников. Открывается новая ретроспектива осмысления судьбы Агамемнона, обозначается связь с преступлениями рода. И как только исступленная Кассандра на-

зовет беззаконие Атрея, Хор откликнется словом понимания. Значит, не только Хор, но и Агамемнон задумывался над злодеяниями предков, догадывался, что судьба отдельного человека (его самого) вписана в контекст родовой участи. «Видение» Кассандры тайные страхи и предчувствия делает явными.

*Вот они, вот стоят, крови свидетели:*

*Младенцы плачут: «Тело нам*

*Рассекли, и сварили, и отец нас ел».*

*(Аг. 1095–1097)*

Толкование «видений» Кассандра дает позднее, когда приступ одержания уже идет на убыль, но бог еще не покинул ее; бог дает ее словам убедительность и резкость, что позволяет в них усматривать или разговор божьего суда, или поступь судьбы в хитросплетениях человеческих страстей. Вот «видение» дома Атридов в Аргосе:

*Богопротивный кров, злых укрыватель дел!*

*Дом-живодерня! Палачей*

*Помост! Людская бойня, где скользишь*

*в крови.*

*(Аг. 1090–1092)*

А вот комментарий пророчицы к «видению»:

*Давно не покидает сих чертогов хор*

*Созвучный, но не сладкогласный; с скрежетом*

*О мести вопиет он! Упился и пьян*

*Проливой кровью; буйствует, из дома вон*

*Не выйдет, – в пляске сплетшийся Эринный*

*хор!*

*Оне поют все ту же песнь: про первый грех,*

*Свершенный в доме, корень зла, проклятья сев.*

*И брата не забыли, ложе братнее*

*Когда-то осквернившего...*

*(Аг. 1186–1194)*

Названы «корень зла» – измена жены мужу и орудие божественного возмездия – Эринии. Причем не три богини, как известно из мифологии, а целый хор. Не следует,

однако, забывать, что триада – обозначение множества. Поскольку в третьей трагедии хор Эриний возглавит действие, нельзя не остановить внимания на том, что впервые он появился в «Агамемноне», именно как хор, а не отдельная Эриния, только еще не видимый ни зрителю, ни Кассандре. Она слышит пение Эриний и полагает, что это знак неотвратимости возмездия, нависшего над домом Атридов.

Новый (второй) круг «видений» вновь начинают ждущие отмщения дети:

*Гляди – вот там, в притворе пред дворцом, они*

*Сидят недвижны, снам подобны, призраки*

*Детей, закланных... чьей рукой? не родича ль?*

*В горстях окровавленных держат снесь... чья*

*плоть,*

*Не их ли? – эти внутренности? Страшный*

*мир!*

*Кого-то угощают... Кто вкусил? Отец!..*

*(Аг. 1217–1222)*

Здесь прежняя картина дополнена чудовищными подробностями, которые без труда, однако, опознаются Хором. Сваренные и съеденные дети не ушли из дома, они невидимо присутствуют среди его обитателей и домочадцев. Дети Фиеста в эллинском менталитете классического периода – олицетворенный ужас человеческих беззаконий, превосходящих допустимое и мыслимое. Наконец, до Кассандры Троянскую войну и аргивское войско во главе с Агамемноном не совмещал в одной плоскости с детьми Фиеста, т. е. не рассматривал в аспекте родового проклятия Атридов.

Важная особенность эсхиловского толкования мифа в том, что источник зла видится ему не в жестокости и самовозношении (гибрис) Атрея, а в супружеской измене его жены Аэропы с его родным братом Фиестом, измене, подвигнувшей Атрея на злодеяние. По Эсхилу, вина прежде всего падает на Аэропу и Фиеста – и только потом на Атрея. Позиция Эсхила подкреплена древним источником – Гомером, ко-

торый открывает возможность главному герою «Одиссеи» встретиться при посещении Аида с Агамемноном и поделиться с ним своими многоумными соображениями о причинах гибели рода Атридов:

*Горе! Конечно, Зевес громовержец потомству  
Атрея  
Быть навсегда предназначил игралищем  
бедственных женских  
Козней; погибло немало могучих мужей  
от Елены;  
Так и тебе издалека устроила смерть  
Клитемнестра.  
(Од. 436–439; пер. В. А. Жуковского)*

Эта версия мифа была, вероятно, основной.

Философско-психологическая проблематика вины и воздаяния (по трилогии Эсхила) разработана в европейской и отечественной науке подробно, поскольку большинство ученых полагало, что действенно-конфликтная структура трагедии призвана эту проблематику иллюстрировать. На самом же деле она присутствует в трагедии как духовно-нравственный фон, на котором развернуты эпизоды поединков персонажей, создающих сюжетную линию несколько иной направленности.

Представления Эсхила о чередовании вины и воздаяния (по закону необходимости – в трех поколениях семьи Атридов) можно показать на последовательности мифологических ситуаций, нашедших в «Орестее» сходную интерпретацию. 1) Аэропа *изменила* Атрею, разделив ложе с его братом Фиестом и отдав ему власть (мотив власти в этом сюжете основополагающий). *В ответ* – Атрей казнил Аэропу, убил детей Фиеста, предложив их тела на трапезе в качестве снеди (дети – *невинные страдальцы*, за них должно последовать божественное возмездие). 2) Елена *изменила* Менелая с троянским царевичем – гостем Парисом и бежала с ним в

Трою, захватив сокровища Спарты (здесь сокровища по значению равны власти). *В ответ* – Агамемнон, желая отомстить за унижение брата, собрал общегреческое войско и развязал войну против Трои, не остановившись перед жертвоприношением собственной дочери (*невинная жертва*). За десять лет войны были убиты тысячи воинов, греческих и троянских, их смерть губительно сказалась на семьях и детях, обездолив и лишив перспектив несколько следующих поколений. Одержав победу, он сравнял Трою с землей, уничтожив все мирное население города, оставшиеся в живых попали в рабство (здесь речь идет о неисчислимых *невинных жертвах*). 3) Клитемнестра *изменила* Агамемнону с его двоюродным братом Эгисфом, сыном Фиеста, они убили Агамемнона и *невинную* пленную троянку вместе с ним под предлогом мести за Ифигению и детей Фиеста, а на самом деле – чтобы захватить власть в Аргосе. Мнимое отмщение Клитемнестры стало началом новой вины. *В ответ* – Орест убил Эгисфа и свою мать Клитемнестру.

По Эсхилу, всякий человеческий поступок, большой или малый, имеет две стороны: личное стремление действующего и божественную санкцию на это действие. Если воля богов совпадает с личной волей человека (его целью и желанием), значит такой поступок может сделать человека всесильным, равным богам (человекобогом). Если же, совершая поступок, человек осуществляет интерес, не совпадающий с волей богов, то его деяние будет несовершенным и двойственным, а если при этом прольется невинная кровь, то такой поступок будет подлежать возмездию как людскому, так и божественному. В каждом поступке, направленном на восстановление попорченной справедливости, присутствует из-за человеческого несовершенства корень нового преступления, требующе-

го, в свою очередь, нового отмищения. При этом последнее отмищение всегда превосходит незаконность первой вины. Героям «Агамемнона» не дано выйти за пределы сковавшей их двойственности.

Люди же, назначенные для убийства, и люди, совершающие убийства, предопределены, и нет возможности что-либо изменить в распоряжениях судьбы. Может ли человек выйти из лабиринта предопределенности, как ему избежать судьбы – вопросы важные, но не корректные по отношению к Эсхилу, т. к. не имеют прямых связей с проблематикой «Орестеи». Судьба у Эсхила включает в себя волю богов и имеет статус высшей справедливости: судьба всегда права, а человек всегда по заслугам наказан.

Представленная выше опись чередований вины и воздаяния в трех поколениях семьи Атридов позволяет провести анализ данных в динамике перехода от одного поколения к другому. На первом этапе враждой был охвачен род – братья Атрей и Фиест, в результате чего невинно пострадали дети Фиеста. Традиционно считается, что их было двое [См., напр.: 22, с. 154]. Эгисф, тринадцатый сын Фиеста, в своем монологе говорит о двенадцати убитых Атреем братьях, не уточняя, правда, одновременно убитых или в разное время (Аг. 1604). Если на каждого из убитых – по Эринии, то как раз составит хор, пение которого слышит Кассандра. На втором этапе война разразилась между двумя близкими народами, захватив большой регион греческого мира территориально и достигнув необычайного масштаба бесчинств. Невинно погибших – тысячи, и Ифигения – их символ. На третьем этапе противоборство достигло максимальной ожесточенности, хотя его размах сужен до пределов семьи: враждуют мать и сын. Сын убивает мать, причину своего рождения, и по сути тем самым прерывает на себе продолжение злосчастного

рода Атридов. Аэропа – Елена – Клитемнестра – как бы одно лицо, слившееся в конце концов с образом демона Аластора, издавна поселившегося в доме Атридов: ведь все три этапа бесчинств начинаются одинаково – с измены жены и предательства брата.

Будущее в «видениях» Кассандры отстоит от настоящего на минуты, не успевшие слиться в часы: предсказание сбывается до окончания эпизода. Кассандра «видит» подготовку убийства Агамемнона, его исполнителей Клитемнестру и Эгисфа, орудия убийства – сеть и секиру («топор двуострый»), наконец, сам момент убийства, описание которого дано в формах символических:

*А!.. а!.. Вот, вот... Держи! Прочь от быка гони Корову! Рог бодает...*

*Рог черный прободает плоть, полотнами Обвитую! В хитрых тенетах он!*

*Рухнул в купальню, мертв... Выкупан в бане*

*гость.*

*(Аг. 1125–1129)*

Бык и корова – супруги Агамемнон и Клитемнестра, аналогичные Зевсу и Гере. Бык – священное животное царя богов, причем на Крите, где поклонялись Зевсу – Дионису, жертвенного быка убивали секирой, двойным топором [См.: 9, с. 124–131]. (Ср.: «Островной Дионис, бог двуострой секиры, быка и дифирамба, есть вместе бог морской, бог дельфинов и рыбацких сетей, плавающий на корабле или, как истинный владыка стихии влажной, шествующий по водам» [9, с. 131].)

Кассандра описывает в своем «привидческом» монологе как Агамемнона, так и его убийц. Прямо названа черта, составляющая патос характера героя. По Кассандре, Агамемнон в своем патосе является владыкой, «усталым от браней» (Аг. 1226). Отсюда неразумная доверчивость к Клитемнестре, ошибка, за которую он платит жизнью:

*А козней воровских герой  
Не видит... Ноги лижет псица злобная,  
Язык коварный лесть плетет; как Ата, сеть  
Раскинула пред мужем в темноте жена!  
О дерзость! Сокрушает хитрость женская  
Богатыря!*

(Аг. 1227–1232)

Эгисф – мститель за детей Фиеста, но он «лев без мощи львиной» (Аг. 1223–1224), а если коротко – «домашний вор». В этой характеристике дана общая оценка личности. Оценочный момент преобладает и в описании Клитемнестры, построенном на подборе имен, которые могли бы точно соответствовать ее преступлению. Воинственность – это обобщающая характеристика царицы:

*А как она вскричала! Воин так кричит,  
Победу торжествуя. Вы же думали –  
Спасенье мужа празднует...*

(Аг. 1237–1239)

А через мгновение зритель слышит победный вопль Клитемнестры над трупами Агамемнона и Кассандры, подтверждающий правоту непризнанной пророчицы. Затруднения Кассандры с выбором определений для Клитемнестры вызваны размером совершенного последней злодеяния, невозможностью охватить мыслью и словом все его аспекты. Исследователь трагедии В. Н. Ярхо отмечает: «Прелюбодеяние Клитемнестры [так пишется имя героини в работах В. Н. Ярхо. – Г. Ж.] вместе с убийством мужа представляет *осквернение* страны и ее богов (1645), – по своим масштабам оно не только тождественно тому, какое совершил Агамемнон, принеся в жертву ради чужой жены родную дочь, но и вдвое превосходит его: Клитемнестра убила своего мужа и отца своего сына» [24, с. 112].

Смерть Агамемнона зафиксирована в таком авторитетном для античности источнике, как «Одиссея», но гомеровские

описания события, при всей их несогласованности в деталях между песнями, все же не совпадают с «видениями» Кассандры. Гомеровский вариант убийства Агамемнона исследован И. В. Шталь, которая обнаружила в «Одиссее» несколько художественных пластов, взаимодействующих друг с другом и взаимовлияющих друг на друга, а также две разноречивые версии события [См.: 20, с. 352–356]. Там другое место действия (дом Эгисфа), другой убийца (Эгисф, а не Клитемнестра; и даже если ей принадлежали замысел и подготовка преступления, все равно она – лишь сообщница, принимавшая непосредственное участие в убийстве), там представлены сражение и гибель двух дружин (Агамемнона и Эгисфа) в пиршественной зале. Отступления трагика от традиционного мифа столь значительны, что мысль о существовании других версий между Гомером и Эсхилом, не дошедших до наших дней, возникает естественно. Помимо «киклической» поэмы о возвращении героев, называются имена Ксанфа, Стесихора, Пиндара как предшественников Эсхила [См.: 11, с. 316]. Отступления же от мифа показывают, что Эсхил не ставит во главу угла верность традиции, он создает *трагический сюжет*, акцентируя в мифе те детали и подробности, которые раскрывают его замысел. На одну особенность «видений» Кассандры обратил внимание С. И. Радциг: «Она дает возможность поэту в безумных видениях пророчицы показать то, что должно сейчас произойти во дворце; ясно, что эта сцена не имеет отношения к мифологии» [См.: 17, с. 119].

Хор не верит Кассандре не только потому, что Аполлоном так определено, но и потому, что принадлежность Хора Агамемнону регулирует по воле поэта сферы его сознания и эмоций. В прошлом Хор без труда разбирается и даже способен оценить могущество пророческого дара пленной троянки. А вот предсказаний о бу-

душем ему услышать не дано, потому что Агамемнон во дворце еще не почувствовал его горестной реальности. После монолога с «видениями» и «толкованиями» Кассандра простой «эллинской речью» говорит, без метафор и иносказаний: «Очами узришь гибель Агамемнона» (Аг. 1246) – но Хор ее все равно не понимает.

Третий (последний) тематический пласт «видений» Кассандры связан с узнаванием ею собственной судьбы – скорой смерти от руки Клитемнестры. Этому посвящены финал коммозы и второй монолог. В коммозе мотив прощания с жизнью подан как скорбная мелодия – плач о близкой смерти, причем называет она только одну конкретную деталь – обоюдоострую секиру, а затем переходит к воспоминанию о Трое. Хор сравнивает ее с соловьем, который поет как стонет, но «не насытится песню грусть-тоска» (Аг. 1144–1145). Именно этот раздел придает всему коммозе оформленность и стиливую окраску – патетическое оплакивание себя перед смертью и подготовка к ней.

В монологе Кассандры нет «видений» как таковых, есть только название деталей и оценка предстоящих событий:

*Меня погубит львица вероломная,  
Что с волком спит, откуда льва в берлоге нет.  
Варя отраву мужу, зелья пригоршню*

*И на мою подложит долю Мрака дочь.  
Точа топор – цареубийцу, выместит  
И на царевои спутнице ревнивый гнев.*  
(Аг. 1258–1263)

Верно определены отношения Клитемнестры с Эгисфом, верно мотивировано, почему Клитемнестра убьет Кассандру. И эта совершенная точность придает дополнительную силу мотиву грядущего отщепеня, который завершается пророчеством-загадкой:

*Когда жена  
Искупит смертью смерть мою, смерть  
женскую,  
И муж падет за мужа, чья жена – палач, –  
Меня, гостеприимцы, в день тот вспомните!*  
(Аг. 1317–1320)

По дороге на казнь она остановится у двери, из которой пахло свежей кровью – «Фимиами – и тлен» (Аг. 1311). Но, преодолев отвращение, она откроет дверь и войдет во дворец. И умрет безмолвно. В классицистском театре вопль умирающего за сценой станет откровенным театральным штампом, но Агамемнон дважды кричит, как положено было воину в пылу сражения – сообщать о себе или звать на помощь. Он умирал не на поле брани, но ему поздно было менять привычки. Кассандра молча пришла – и молча ушла.

### Примечания

1. Анненский И. Ф. История античной драмы: курс лекций / сост. В. Е. Гитин и В. В. Зельченко. СПб.: Гиперион, 2003.
2. Анпеткова-Шарова Г. Г., Чекалова Е. И. Античная литература: учеб. пособие. Л.: ЛГУ, 1989.
3. Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М.: Изд-во иностранной литературы, 1963.
4. Волошин М. Аполлон и мышь // Волошин М. Лики творчества / отв. ред. В. А. Мануйлов, Б. Ф. Егоров. Л.: Наука, 1988. С. 96–111.
5. Волошин М. Театр как сновидение // Волошин М. Лики творчества / отв. ред. В. А. Мануйлов, Б. Ф. Егоров. Л.: Наука, 1988. С. 349–355.
6. Волькенштейн В. Драматургия. М.: Сов. писатель, 1969.
7. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Изд-во Моск. ун-та; Флинта, 2008.

8. Жерновая Г. А. Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Жанр – форма – направление / под ред. Г. А. Жерновой. Кемерово: КемГУКИ, 2009. Вып. 7. С. 85–105.
9. Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994.
10. Иванов В. И. Ницше и Дионис // Иванов В. И. Родное и вселенское / сост. В. М. Толмачев. М.: Республика, 1994. С. 32.
11. История греческой литературы / под ред. С. И. Соболевского и др. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. Т. 1.
12. Клейн Л. С. Анатомия «Илиады». СПб.: Из-во С.-Петербур. ун-та, 1998.
13. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Учпедгиз, 1957.
14. Лосев А. Ф. О мироощущении Эсхила // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 828–829.
15. Лосев А. Ф. Эсхил // Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тимофеева Н. А., Черемухина Н. М. Греческая традиция: учеб. пособие. М.: Гос. учеб.-пед. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1958.
16. Платон. Диалоги / пер. с древнегреч. В. Н. Карпова. СПб.: Азбука, 2000.
17. Радциг С. И. Миф и действительность в греческой трагедии // Филологические науки. Науч. доклады высшей школы. 1962. № 2.
18. Фрейденберг О. М. Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Наука, 1978. С. 464.
19. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / пер. с нем. М. И. Левиной; сост. И. С. Нарский, Б. В. Мееровский. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 456.
20. Шталь И. В. Гомеровский эпитет как элемент художественной системы // Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред. С. С. Аверинцев. М.: Наука, 1981. С. 352–356.
21. Шталь И. В. Свод мифо-эпических сюжетов античной вазовой росписи по музеям Российской Федерации и стран СНГ (пелики, IV в. до н. э., керченский стиль). М.: Олма-пресс, 2000.
22. Штоль Г. Мифы классической древности: в 2 т. / пер. с нем. В. И. Покровского и П. А. Медведева. М.: Высшая школа, 1993. Т. 2.
23. Эсхил. Трагедии (в переводе В. Иванова) / отв. ред. Н. И. Балашов. М.: Наука, 1989.
24. Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Худ. лит., 1978.
25. Ярхо В. Н. Эсхил. М.: Худ. лит., 1958.

*Е. В. Тузенко*

### **«ЭФРОСИНА» ИЛИ ИСТОРИЯ ПАМЯТНИКА, ПОСВЯЩЕННОГО КРИСТИАНЕ НЕЙМАН-БЕККЕР**

В работе рассматривается творческая судьба рано ушедшей из жизни немецкой актрисы конца XVIII в. Кристианы Нейман-Беккер. Чтобы увековечить память о ней, И. В. Гете написал элегию «Эфросина», образы которой были воплощены И. Г. Мейером в эскизе для монумента. В результате возникло сложное соединение поэзии и живописи, в котором личность актрисы предстает как вечный символ духовного и творческого начала.

**Ключевые слова:** элегия, культура, творчество, красота, талант, память, монумент, структурная связь.

E. V. Tuzenko

## «EFROSINA» OR HISTORY OF MONUMENT DEDICATED TO CHRISTIAN NEUMANN- BECKER

The paper deals with the creative work of the XVIIIth century German actress Christiane Neiman-Becker, early departed from life. To perpetuate the memory of hers, Johann Wolfgang Goethe wrote the elegy «Efrosina», imagery of which was implemented by J. H. Meyer in a draft for a monument. The result is a complex union of poetry and painting, in which the personality of the actress appears as an eternal symbol of spirit and creativity.

**Keywords:** elegy, culture, creativity, beauty, talent, memory, monument, structural connexity.

В основе этой статьи – исследование, посвященное деятельности И. В. Гете, И. Г. Мейера, а также их единомышленников по увековечиванию памяти актрисы Веймарского театра Кристианы Амалии Луизы Нейман в герцогстве Саксен-Веймар-Айзенах. В работе раскрываются биографические факты жизни актрисы, ее значимость для культуры герцогства. В ней рано открылся дар актерской грациозности, который Гете так высоко ценил. И как рефлексия на ее смерть – его траурная элегия «Эфросина», а чуть позже памятник по эскизу И. Г. Мейера. Элегия «Эфросина» выходит за рамки траурного произведения и представляет собой гимн вечной жизни в памяти, в долге, в истории. Гете, совместно с другом и единомышленником по искусству Мейером, соединяет живопись и поэзию воедино, придавая первой свойства времени и говоря о единстве физического и духовного начал. Ведь сила всякого искусства состоит в эстетическом воспитании души, в том, что оно представляет взору вещи отсутствующие, превращая видимость в действительность, высшей конечной целью которой является красота.

### 1. Биография актрисы.

Кристиана Амалия Луиза Нейман родилась 15 декабря 1778 г. в г. Гроссене. Ее отец, Иоганн Христиан Нейман, был не только талантливый актер, он писал для театра популярные тогда пьесы из рыцар-



Портрет К. Нейман-Беккер

ских времен. Актерский талант проявился у Кристианы уже в 5-летнем возрасте в спектаклях, поставленных ее отцом, у которого в Венлоо была своя труппа. В 1784 г. Иоганна Неймана приглашают в труппу Белломо в Веймар, и вся семья переезжает туда. Кристиана была ученицей талантливой актрисы Короны Шретер, творчеством которой преклонялись многие, в том числе и Гете, долгие годы друживший

с нею. Гете, будучи директором театра, заботился о воспитании молодых актеров. Особое внимание он уделял занятиям с маленькой Кристианой, называя ее «самым пленительным, самым естественным талантом».

В 1791 г. в возрасте 35 лет умирает отец Кристианы, которого она очень любила. Девочке было тогда 14 лет.

1793 – Кристиана выходит замуж за известного актера комического плана Генриха Беккера.

1796 – Смерть матери.

1797:

март – серьезная болезнь Кристианы. Сильный кашель заставляет ее сменить климат. Вместе с веймарской труппой она едет на гастроли в Лаухштедт. Ей становится лучше. Она снова играет серьезные роли.

18 августа. Внезапно открывшееся легочное кровотечение с высокой температурой вынуждает ее вернуться в Веймар.

24 августа. Смерть ее младшей дочери.

31 августа. Большой пожар в городе, воспринятый ею как предвестник трагедии.

22 сентября. Смерть Кристианы.

26 сентября. Похороны. Траур, выходящий за пределы городского масштаба. Много приезжих из Йены хотели проводить в последний путь «возлюбленную грацию». Музыкальное оформление было исполнено хором театра; траурную речь читал дьякон Зункель.

29 сентября. В театре состоялась панихида в память об актрисе. Сцена представляла собой мягкое пространство из лунного света, посередине – урна с прахом актрисы, возле которой стояли два ребенка с венками в руках. По обе стороны от урны – работники театра с букетами цветов. А хор пел: «Роза увяла в расцвете сил...».

2. *Гете. Элегия «Эфросина».*

Известие о смерти Кристианы достигло Гете лишь в первой половине октября,

когда он находился в поездке по Швейцарии. Гете отправился туда не только встретиться со своим другом Иоганном Генрихом Мейером, вернувшимся из Италии, но и обсудить «осмотрительность остроумного архитектора и искусных ремесленников» [8, с. 107] при строительстве нового дворца в Веймаре. Элегию «Эфросина» Гете написал в память о Кристиане Нейман. Именно в этой роли он видел актрису в последний раз в трагикомической сказке Йозефа Вайгля «Петрушка». «Та, которую можно видеть среди своих сестер» [9, с. 561], – писал Гете в память об актрисе, которая явилась ему в элегии среди заснеженных гряд Сен-Готара. В письме Беттигеру от 25 октября 1797 г. он говорит: «То, что вы дали нашему театру хорошую характеристику, очень успокоило меня, ибо не могу не признаться, что смерть Беккер причинила мне сильную боль. Она была мне дорога в большем, чем это принято понимать, смысле. Могут быть большие таланты, но для меня нет ничего более грациозного. Известия о ее смерти я ожидал давно; оно потрясло меня в бесформенных горах. У любящих есть слезы, а у поэтов ритмы для чести умершей. Я желаю, чтобы мне удалось бы увековечить память о ней» [9, с. 142–143]. Гете знал ее с детских лет и относился к ней как к дочери. Он видел в маленькой девочке задатки большой актрисы и заботливо возвращал их. Основная часть элегии была написана в ближайшие месяцы, а полностью закончена 13 июня 1798 г. 15 июня 1798 г. Гете сообщает Мейеру: «Моя элегия к Беккер готова и может быть оставлена, надеюсь, среди ее сестер» [4, с. 44]. В июне 1799 г. Гете передал элегию Шиллеру для опубликования в «Альманахе муз» [См.: 10, с. 1–13].

Стихотворение «Эфросина» написано элегическим дистихом в манере римских элегий Секста Проперция и содержит несколько реминисценций: из Гомера, Ка-

тулла и Проперция. В ней соотнесены факты биографии Кристианы Нейман и самого Гете. Безусловно, элегия насыщена античными героями. Уже ее заглавие дает «изображаемое отношение к древности» [5, с. 110]. Фридрих Гундольф отмечает, что здесь «особенно сильна антитеза между вечным законом порядка природы и произвольной судьбой, которая развилась в данном случае поэтически из мыслей о смерти полных надежд молодых по отношению к старым, и одновременно взгляд на прочно укоренившиеся горы. Нехотя признает Гете среди подорванного впечатления природы и судьбы как различных, отличных друг от друга законов» [3, с. 610]. Предназначение элегии состоит в том, чтобы дать Кристиане Нейман вторую жизнь. Особенностью этого произведения, выводящей его за пределы жанра скорбной поэзии, является соединение авторского самосозерцания и самосозерцания лирической героини. «Известно, как Гете вел себя по отношению к смерти <...> Vivere Memento – была его сентенция, а не Memento Mori. Если когда-нибудь придет смерть, если этому суждено случиться, он кричит... <...> Если смерть отрывает у него какого-нибудь друга или дорогую персону, он излечивается через двойную деятельность, через тесный контакт с настоящими и живыми... <...> ... При таких убеждениях он должен был встретиться с греками. Если Гете охотно употребляет греческие мифы и представления, то для элегии смерти существует к тому еще одна причина. И поздняя жалоба, что все в природе следует по четко установленному закону, а случай царит только в человеческой жизни, что в человеческой судьбе порядок часто нарушается, и отец оплакивает потерянного сына и внука, все это есть и в смысле греческой трагичности. Но целое в прекрасных духовных обычаях греков мы находим там, где Эфросина просит поэта» [3, с. 609]:

*Пусть не прославленной я не сойду к теням  
преисподней.  
Только лишь муза дает смерти какую-то  
жизнь.  
[1, с. 223]*

Когда Кристиане было 13 лет, Гете поручил ей роль принца Артура в драме-хронике В. Шекспира «Король Иоанн». Во время репетиции первой сцены 4 акта, когда наставник принца Хьюберт должен был по приказу короля ослепить принца Артура, а мальчик в страхе бежать и разбиться, упав с высоты, Гете показалось, что Кристиана недостаточно выразительно провела сцену, не передала состояние ужаса. Тогда поэт сам решил сыграть Хьюберта, чтобы вызвать у Кристианы необходимую для поддержания драматического накала эмоцию. Схватив железный прут, которым он должен был по роли ослепить принца, Гете так набросился на юную актрису, что она от испуга лишилась чувств. В элегии как раз изображен эпизод репетиции «Короля Иоанна». Далее идет речь о стремительном развитии таланта выдающейся актрисы и Эфросина говорит словами поэта:

*Долго утехой мне будь, и прежде чем взоры  
сомкну я,  
Я бы желал твой талант в полной увидеть  
красе.  
[1, с. 222]*

Историчность человека понимается Гете не как общее знание, а в смысле логической определенности истории духа, где фактичность, т. е. факт существования индивидуально неповторимого утрачивает философское значение. Чем больше личность несет в себе уникальные и неповторимые черты, тем ярче определяется ее место в истории, тем сильнее бывает ее живая структурная связь с другими поколениями. Основой для этого является жизнь, историчность, свобода и развитие. И здесь

следует указать на то, что в этой цепи историчность и время не обладают какой-то особой привилегией. Долг поэта – сохранять эту жизненную структурную связь с прошлым. Как указывает Поль Рикер, «связь между будущностью и прошлостью обеспечивается понятием-посредником “бытие-в-долге”» [2, с. 506].

Но пока что душа Кристианы, воплощенная в тело Эфросины, находится на земле, и это последний момент ее второй жизни.

*Так из пурпурных туч, парящих и вечно  
подвижных,  
Вышел спокойно Гермес, ликом сияющий бог.  
Кротко поднял он жезл, указуя, и поглотили  
Тучи растущие вмиг образа оба из глаз.*

[1, с. 223]

Проводник душ Гермес – как представление, что боги сами по себе являются неузнаваемыми. Они появляются из облаков и уходят туда обратно; их жужжащий неуправляемый тон разговорчивой тени, Аид – это античные принадлежности. А также то, что умерший, прежде, чем входит в ад, является живому, с которым он находится в близкой духовной связи. В элегии поэт разговаривает не просто с покойной: о кончине ему возвещает тень самой умершей, с которой он вступает в диалог в момент ее перехода от жизни к смерти. «Это необходимо воспринимать как описание: каким-то образом поэт узнает об этой смерти. Он узнает не о ней, он узнает ее! <...> Она (Эфросина – примеч. автора – Е. Т.) выражает свою просьбу, что она хотела бы перед уходом в небытие спастись через поэтическое увековеченье. Оформленная печаль поэта – исполненная просьба. Все это несколько отделено от темы своей внутренней связью, а особенный стиль стихотворения происходит из того, что биографические переходы непременно выделяют конкретику, а точность очертаний сообщается через классическую

тенденцию двигаться в надысторическом и всеобщем; при этом проходящие через все стихотворение описания в каждой детали столь трогательны и дыхание печали столь велико, что может быть это и есть самое сильное и могущественное настроение во всей лирике Гете. И хотя актриса обладала силой, чтобы прославиться, однако скоропостижная ее кончина нуждалась в поэтическом дополнении. Он восполнил то, в чем отказала ей жизнь. <...> Нигде больше не получаем мы гетевское самоизображение прямо во внешней среде и исполнении: Гете по отношению к гениальному бытию. Здесь вряд ли только женщина, глядящая на него как на мастера или полубога, где он, наполовину учитель, наполовину любимый, и эта напряженность снимается в увлекательных картинах таланта и во внутреннем поклонении высокой человеческой грации» [3, с. 610–611]. Необходимость и роковая случайность тесно переплетены друг с другом. Если природа существует по законам цикличности, то жизнь человека подчинена стремлению уходящего вперед времени. Человек зависит от этого движения. Его жизнь определена жребием:

*Все по законам живет, возникает и рушится,  
только  
В жизни бесценной людей жребий неверный  
царит.  
С лаской не может отец цветущему милому  
сыну  
В миг расставанья навек с края могилы  
кивнуть.  
[1, с. 222]*

Творческий человек не может и не должен рассматривать себя как игрушку и жертву времени. В его деятельности ему дана возможность возвышения собственной личности, постоянного жизненного роста, и он должен сохранять в себе ритм возвышающего его движения. Героиня ге-



Монумент был изготовлен из мелкозернистого песчаника придворным скульптором из Готы профессором Фридрихом Вильгельмом Деллем по замыслу и рисунку Иоганна Генриха Мейера. В письме к Мейеру 23 марта 1798 г. Гете просит своего друга: «Все-таки подумайте по поводу монумента для Беккер; я же тем временем попытаюсь разработать элегию, в которой я восхвалял бы ее» [4, с. 33]. На следующий же день поэт получает подтверждение от Мейера. Далее Гете пишет: «Шиллер думает, что можно было бы перед альманахом вставить что-нибудь о ней. А что, если бы вы нарисовали эскизный монумент в чистовом варианте? Он мне всегда очень нравился. Не повредит, если мы Психею также заботливо сохраним на год, поскольку все еще существует необходимость в гравюре. Пришлите мне сюда хотя бы эскиз» [4, с. 44]. В письме от 13 ноября 1798 г. Мейер сообщает Гете: «Памятник мадам Беккер закончен и сегодня был высоко оценен придворным камеральным советником» [4, с. 56]. А 22 февраля 1799 г. Мейер пишет Гете: «Рисунок к памятнику для мадам Беккер также последует вместе с тем, что я нахожу необходимым. Если он Вам не понравится, то будьте столь добры, пришлите мне его на днях обратно, чтобы я мог отозвать его от Котты, с маленьким рисунком для садового календаря, с подкорректированными сверху масками и снизу зодиаком, как вы угадаете из описания» [4, с. 72]. К сожалению, экземпляр приложения к письму с мейеровским рисунком не сохранился. Однако из переписки видно, что Мейер не сразу вывел окончательный вариант памятника.

Впервые жизнеописание Кристианы Нейман-Беккер с литографией по рисунку Мейера было составлено Теодором Мускулусом, проделавшим большую работу над изданием произведений Гете. Эрнст Генрих Антон Паске посвятил актрисе большую главу в своей книге «Веймарский театр под



*Оригинал памятника, 1800. Фридрих, Веймар*

руководством Гете», 1841. Были и другие публикации. Но о памятнике сохранились лишь упоминания в связи с элегией.

Перед Мейером стояла непростая задача – объединить жизненную взаимосвязь и всеобщие законы природы. Ответ он нашел в самой элегии. В начале 1800 г. памятник был привезен в Веймар и установлен в парке напротив герцогского дворца с видом на Ильм. В 1827 г. в связи с работами по расширению парка монумент был перенесен в «Сад отдохновения». К концу века памятник был в плохом состоянии. Эрнст Генрих Антон Паске в 1863 г. выражал опасение: «Время продолжает свое разрушительное дело, и уже сегодня почти нечитаемая надпись скоро совершенно сотрется» [6, с. 19]. Однако Генрих Штюмке в 1908 г. в послесловии к изданию «Эфросины» Мускулуса отмечал, что «хотя аллегорическое украшение немного стерлось, тем не менее надпись еще хорошо сохранилась» [Там же]. Готлиб Эльстер, руко-

водивший с 1910 г. Веймарской школой скульпторов, со своими учениками сделал в 1912 г. копию с памятника, которая и была заново установлена на прежнем месте. А в 1950 г. оригинал памятника установили позади княжеской усыпальницы на кладбище Фридрихсхоф в Веймаре, где он находится сегодня.

Воспринимать и творить красоту способен только человек; его истинная сущность там, где он может быть одновременно и природой, и разумом, «ибо в ней человек – не чистая жизнь, абсолютная реальность и не чистый образ, абсолютная формальность, а синтез, живой образ, живая наполненность содержанием, созерцаемая идея человечества и его культуры» [7, с. 24]. Красота трансцендентна. Она возникает из всего существующего, из целостности человеческой природы.

*Заключение.*

За свою короткую, но творчески насыщенную жизнь Кристиана сыграла более 50 ролей в спектаклях различного жанра. Она оставалась верна театру и после замужества, и после рождения двух дочерей. Даже заболев чахоткой, она не покидала сцену. Уже смертельно больная она сыграла Эфросину в музыкальной волшебной сказке «Петрушка». В этой роли Гете видел ее в последний раз. В июне 1797 г. она смогла еще сыграть Офелию в «Гамлете» и больше на сцену не выходила.

Решение об увековечивании памяти актрисы нашло свое отражение в двух жанрах искусства – литературном и монументальном. В 1798 г. Гете посвятил ей элегию «Эфросина». В 1799 г. Мейер передал Гете окончательный эскиз памятника. В 1800 г. монумент был установлен в Веймарском парке. Идея увековечивания памяти в истории человечества достаточно традиционна. Однако тот факт, что памятник посвящен актрисе, прежде всего, говорит о мастерстве, таланте, о роли человека в жизни всего герцогства, независимо от звания и положения в обществе. Кроме того, то, что вся история, от написания элегии до установления монумента в парке, проходила по инициативе и под руководством И. В. Гете и его единомышленников, делает ее значимой для исследователей творчества эпохи Гете.

Природа и включенный во временную стихию человек находятся в состоянии взаимосвязи, которая не поддается чисто рациональному осмыслению. На это способен человек, обладающий эстетическим вкусом и художественными знаниями. Именно этим идеям всю жизнь служили Гете и Мейер. Монумент играл важную воспитательную роль в культурной жизни герцогства Саксен-Веймар-Эйзенах. Он служил тому, чтобы каждый посетитель мог увидеть запечатленную в камне память.

**Примечания**

1. Гете И. В. Собр. соч.: в 10 т. М., 1975. Т. 1.
2. Рикер П. Память, история, забвение: пер. с фр. М., 2004.
3. Goethe J. W. Gedichte. Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz. Verlag C. H. Beck oHG, München, 1981.
4. Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Hrsg. von Max Hecker. Bd. 2 // Schriften der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes. Hrsg. von Rudolf Schlösser. Bd. 34. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1919.
5. Moeninghoff B. Goethes Gedichttitel // Quellen und Forschungen zur Literatur und Kulturgeschichte – begründet als Quellen und Forschungen zur Sprach und Kulturgeschichte der germanischer Völker von Bernhardt Ten Brink und Wilhelm Scherer. Hrsgb. von Ernst Osterkamp und Werner Röcke. Berlin-New-York, 2000.
6. Musculus C. T. Euphrosyne. Leben und Denkmal. Weimar, 1836.

7. Müller J. Idee und Gestalt des Schönen in der deutschen Klassik // Müller J. Von Schiller bis Heine. Halle, 1972.
8. Pasqué E. H. Goethe's Theaterleitung in Weimar. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1863.
9. Riemer F. W. Mittheilungen über Goethe: Aus mündlichen und schriftlichen, gedruckten und ungedruckten Quellen. Bd. 2. Berlin: Verlag von Duncker und Humblot, 1841.
10. Schillers Musenalmanach für das Jahr 1799. Tübingen, 1798.

*Л. В. Оленич*

### **СОВРЕМЕННОЕ ХРАМОЗДАТЕЛЬСТВО В КУЗБАССЕ: ИТОГИ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ**

Статья посвящается современному состоянию храмовой архитектуры и иконописания на территории Кемеровской области. Автор рассматривает проблему исторической преемственности между разными периодами дореволюционного храмоводательства и ситуацией в церковном зодчестве последних двух десятилетий. Выявляются те факторы, которые задерживают движение к стилистической целостности церковного облика, снижают развитие и закрепление утраченного в советский период художественно-канонического мышления мастеров, необходимого для реставрации старых и строительства новых церквей.

**Ключевые слова:** храмоводательство, храмовая архитектура, иконописание.

*L. V. Olenich*

### **CURRENT TEMPLE ERECTION IN KUZBASS: RESULTS, PROBLEMS AND PROSPECTS**

The article is devoted to the current state of temple architecture and iconography in Kemerovo region. The author reveals the problem of historical continuity between different periods of pre-revolutionary temple erection and the situation in the church architecture of the last two decades. Identifying those factors that inhibit the movement of the stylistic integrity of the church appearance, reduce development and consolidation, that was lost in the Soviet period, art and canonical thinking of the masters necessary for the restoration of old churches and construction of new temples.

**Keywords:** temple erection, temple architecture, iconography.

Завершился первый этап постпостроенной истории храмоводательства в Кузбассе – пространстве, географически почти совпадающем с территорией Кемеровской области. Начало этого периода связано с празднованием тысячелетия Крещения Руси в 1988 г. Именно тогда официально декларируемая свобода совести стала реальностью. За двадцать лет

возродились и упрочились важнейшие стороны церковной жизни, возникла новая Кемеровская и Новокузнецкая епархия, утвердилась география ее благочиний, построены сотни храмов и часовен, реставрированы наиболее значимые памятники дореволюционного храмоводательства. Эти два десятилетия были наполнены большой социальной активностью верующих,

интенсивным развитием церковного просвещения и богословия. Но здесь же сказывалось отсутствие культурного опыта, неизбежное на фоне колоссальных утрат XX в., разрушивших связь поколений в российском обществе.

Прерванная преемственность в церковном строительстве 90-х гг. замещалась экспериментированием с конструкцией, материалами, стилистикой образов. Единственное, чем это сдерживалось, – интуитивное ощущение канона, когда-то управлявшего всеми аспектами общественного бытия. «Верность апостольскому Преданию, исповедание веры, жизнь и творчество – все ограждается канонем. Вне канона нет и церковного образа и не может быть» [1, с. 352], – справедливо утверждает Л. Успенский.

Канон в своем генезисе – религиозная категория; еще в дохристианских культурах его значение всегда было мировоззренческим, универсальным, он никогда не сводился только к отдельной норме или образцу, как это свойственно секуляризированным представлениям. Ядром православного канона стала святоотеческая литургия, вокруг нее постепенно складывалась та гармоничная, хорошо упорядоченная, образно визуализированная модель мироотношения, которая должна наследоваться всеми продолжателями константинопольских, исконно-конфессиональных традиций. Но в трагическом духовном пути России было много внешней и внутренней агрессии по отношению к самым главным этнокультурным ценностям. Особенно тяжелыми оказались церковно-государственные противоречия XVII–XVIII вв., память о которых до сих пор не ушла из культурной реальности. У них был и очень важный эстетический аспект, внесенный петровскими реформами, направленными на тотальное обмирщение всей национальной жизни. Церковное искусство подверглось

всестороннему и насильственному уподоблению конфессионально-католической художественной модели: и в стилистике, и даже в иконографии, утратившей границы между сакральным и секулярным. Православные иконостасы и настенные росписи наполнились живоподобными формами, изображение которых опиралось на академические приемы, зародившиеся в искусстве итальянского Ренессанса. Это нельзя рассматривать как совершенствование, обновление древнерусских художественных традиций; здесь столкнулись принципиально разные богословско-эстетические установления, восходящие к антиномии двух христианских систем – восточной и западной. Первая из них стала выражением неизменяемой, иррационально-символической, одухотворенной модели бытия. Вторая, утратив каноничность, все время мимикрирует, спиритуальное подменяет чувственным, создавая неустойчивую картину мироустройства. Но в течение двух последних столетий для русского культурного сознания такое различие почти стерлось. Даже просвещенные люди называли допетровскую икону «примитивом», хотя и не отрицали в ней вероучительных смыслов. В исследованиях известного русского ученого Ф. И. Буслаева была показана глубинная связь слова и образа, живущая в древней иконе, но и тут эстетические достоинства «умозрения в красках» еще не осознавались. Только в начале XX в. русская икона получает мировое признание. Тогда роскошные частные коллекции церковного искусства впервые стали достоянием публики. И к этому времени, благодаря возрождению интереса к иконе у самых известных русских художников и ученых, начинает восстанавливаться теория «иконного письма». Ее опорой стала византийская эстетика. Церковные мыслители и изографы Средневековья понимали, что в иконе можно сосредоточить всю пол-

ноту символического, сверхразумного познания, и потому форма, его выражающая, не должна воздействовать подобно картине – через простое чувственное узнавание. Икона передает сущность первообраза, а не его телесную иллюзию. «Слова могут быть одни и те же, но именно образ есть наиболее яркое обличие всех искажений и отступлений от святоотеческого Предания. И именно в образе выступает со всей наглядной убедительностью расхождение между учением и духовной жизнью православия и западных исповеданий» [1, с. 355]. Такое искажение, прежде всего, проявляется в иконографии. И тут недопустимы смешения, эклектика, особенно в главнейших литургических образах. «Высшим выражением православной триадологии в искусстве является образ Святой Троицы – образ откровения триединого Бога, равночестности Лиц и промыслительного действия Божия в мире. Этот образ основан на факте священной истории – явлении Бога в образе трех мужей Аврааму. Это образ Великого Совета, единство Трех вокруг превечно предуготованной жертвенной чаши.., отбрасываются в этом образе все бытовые элементы и все сосредоточивается на догмате. ...Как откровение неизобразимого Божества, явление Аврааму может быть передано только символически, в виде трех безличных Ангелов. Поэтому всякое наименование Божественных Ипостасей в этом образе может быть только произвольным противоречием Шестому и Седьмому Вселенским Соборам. ...В римо-католичестве познание Святой Троицы зиждется на иных, нежели в православии, предпосылках. ...Латинское богословие отходит от духовного опыта и исходит из понятия Божественной природы. ...Здесь восприятие Троичного откровения основано не на личном богообщении – боговедении, а на логических построениях ...В результате этого отвлеченного подхо-

да сама Святая Троица представляется по аналогии с тварным миром, по образам и категориям земного бытия и человеческих взаимоотношений. ...Исходное положение римской триадологии – перенесение плана домостроительства во времени в план вневременного Божественного бытия, наглядно представляется... в двух образах: “Отечества” и “новозаветной Троицы”. ...Указанные образа являются попыткой показать не только троичность Божества, но и внутритроичные отношения, выражая основные положения филиоквистского богословия: Дух Святой есть “связь любви” между Отцом и Сыном (в новозаветной Троице). ...Здесь в Святую Троицу вводится не только антропоморфизм и зооморфизм (голубь как личный образ Духа Святого), но и возрастное, т. е. временное начало (Отец старше Сына). Но эти разрозненные фигуры, вырванные из разных контекстов и искусственно соединенные.., не представляют... ни равенства Лиц Святой Троицы, ни единства Их природы, а следовательно не могут быть Троичным образом» [1, с. 356–360]. Если бы такой анализ иконографии применялся в работе каждого изографа, из современной иконописи ушла бы та недоброкачественная эклектика, которая остается среди характерных примет нового церковного искусства.

Смешение исконных и инородных стилистических установок так и не изжито в убранстве многих кузбасских храмов. Часто можно наблюдать редукцию канонической образной системы из-за долговременного воздействия на нее тех или иных привнесенных традиций. Критическое осознание этой ситуации, бережное переосмысление уязвимых моментов, преодоление стихийных, случайных, непрофессиональных черт образных решений обозначало бы начало следующего этапа в развитии епархиального храмоздательства. И здесь необходимы ясные критерии для предъявления

к каждому из существующих или создаваемых церковных объектов. Обобщая уже сказанное, можно определить главное требование к облику современной церкви – и в ее архитектуре, и во внутреннем убранстве должна проявляться живая связь канонического архетипа с существующим сейчас опытом храмового искусства. Кроме того, надо обязательно учитывать обстоятельства возведения того или иного храма и другие особенности, обусловленные влиянием разных социокультурных факторов.

Все храмы епархии можно распределить по нескольким группам. Первая из них – реставрированные дореволюционные церкви, вполне соответствующие статусу памятника местного значения, требующие особенно внимательного отношения к себе, потому что история каждого из них напоминает о том, каким был уровень православной культуры у сельского и городского населения XVIII – начала XX в. Этих храмов осталось немного; известно, что все они строились на приходские средства, и при этом заказчики не жалели денег «на красоту». Вторая группа – храмы советского периода, возведенные прихожанами наперекор всем официальным запретам, тотальному давлению идеологии. Их историческое значение, несмотря на скромность облика, тоже неоспоримо, поскольку каждая из таких церквей – свидетельство своего трагического времени. Третья группа – храмы последних двух десятилетий, число которых намного превышает состав первых двух групп, вместе взятых. В этом случае тоже надо принять во внимание определенное историческое значение и таких новых церквей, особенно тех, что построены и оформлены в первой половине 90-х гг. при отсутствии опыта, в основном, благодаря энтузиазму своих создателей.

Первостепенным объектом внимания должны быть храмы, относящиеся к пер-

вой группе, т. к. в их облике сохраняются те традиции, которые являются достоянием культурной истории региона и могут быть ориентиром в развитии храмоздательства на территории Кемеровской и Новокузнецкой епархии. В основе архитектурной композиции каждого из них – одна и та же трехчастная структура объемов с колокольной, трапезной и бесстолпной основной церковью. Но при явном конструктивном сходстве эти постройки стилистически различаются. В зависимости от времени строительства в них проявляются барокко, классицизм, модерн (конечно, в обрусевшем варианте всего этого). И тут хорошо видно, что стиль как общность формы образуется под влиянием как общих, так и местных историко-культурных факторов. В каждой из дореволюционных церквей достигнут определенный синтез исконного и привнесенного, в чем и просматривается мера их сообразности указанным критериям.

Трехпрестольный Спасо-Преображенский собор в Новокузнецке – самое большое из сохранившихся церковных сооружений. Оно и строилось дольше всех – около сорока лет с использованием типового проекта, распространенного по всем епархиям империи. В его истории есть самобытность, есть и трагические страницы, к сожалению, общие для всей церковной жизни в XX в. Здание этого храма с трехчастной композицией объемов было заложено еще в конце XVIII в., скорее всего, томскими мастерами, хотя есть предположение и о том, что на начальном этапе его строительства участвовали иркутские зодчие, представители уникальной архитектурной школы. Действительно, особенная барочная стилистика, характерная для Сибири, в своей уникальной выразительности появилась и утвердилась в Иркутске благодаря оригинальным приемам кирпичной кладки, декорирующей фаса-

ды. Это и сделало авторитет иркутских мастеров совершенно бесспорным в то время, а их влияние повсеместным. Сильнее всего оно сказалось в облике Одигитриевской церкви, первого каменного здания Кузнецка, снесенного советской властью в 30-х гг. прошлого века. Тогда этот храм нельзя было спасти, партадминистрация не признавала культурного значения религиозных построек, и даже то обстоятельство, что в этой церкви венчался со своей первой женой Ф. М. Достоевский, не играло никакой роли. Одигитреевская церковь, Спасо-Преображенский собор, городская площадь и светские постройки вокруг нее, объединенные роскошным ландшафтом с Вознесенской горой и крепостью, составляли уникальный архитектурно-исторический ансамбль, с которым и были связаны недолгие дни пребывания великого писателя в Кузнецке. Сейчас можно видеть лишь элементы прежнего единства, а целостный образ старого центра города восстанавливают только пейзажисты на живописных панорамах в экспозициях местных краеведческих музеев. При строительстве новых храмов пока никто не попытался воссоздать образ изысканно-барочной Одигитреевской церкви, стоявшей когда-то на месте нынешнего здания тюрьмы, замыкающего улицу Достоевского. Снесенный храм и реставрированный собор при их композиционном родстве и стилистической преемственности по времени завершения строительства принадлежали уже разным эпохам: первая из них – к концу екатерининского периода, а второй – к расцвету николаевских лет. Но глубинная каноническая общность между ними сохранялась благодаря литургической основе, в том ее виде, который сложился в синодальный период церковной истории. Спасо-Преображенский храм при всей масштабности его размеров обладает изяществом пропорций, гар-

моничностью стилового решения, сочетающего приметы «сибирского барокко» и классицизма. В данном случае достигнут слаженный синтез разных по своему происхождению форм, являющих вполне цельный образ «корабля в житейском море». Современный облик храмовых фасадов вполне соответствует тому, что было до их поэтапного разрушения в течение советского периода. Об этом позволяют судить сохранившиеся дореволюционные фотографии собора. Что касается внутреннего убранства, то его можно реконструировать только в общих чертах, без особенных деталей (старых изображений соборных интерьеров нет). В XIX в. существовали довольно стереотипные подходы к оформлению внутренних помещений церквей: официальная европеизированная эстетика требовала академической стилистики, идеализированного живоподобия образов; их более условная трактовка не допускалась, считалась примитивной. За два столетия секуляризации были изжиты пространственно-символические принципы визуальной передачи вероучительных смыслов иконы: обратная перспектива, симультанность композиции и ее развитие по вертикали – к «горнему». Но художественная связь с сакральным тогда все-таки сохранялась: в академичных иконах проявлялось утраченное теперь особенно трепетное отношение к природной форме как к художественному первоисточнику, стремление передать ее внутреннюю светоносность, «шестодневную» причастность к Божественному творчеству, заповеданную еще св. Василием Великим. С учетом этих образно-эстетических примет и можно с определенной долей вероятности представить себе типичный вид церковного интерьера дореволюционного времени. Современное убранство Спасо-Преображенского собора соответствует уже другому пониманию

художественно-пластических аспектов храмового пространства. Монументальные росписи этой церкви стилистически возвращаются к древнерусским принципам живописного решения интерьера. Видно, что их автор, Л. Ключников, глубоко изучил смыслообразующие возможности иконографии. Выбрав сложную программу росписи, он нашел адекватные для нее способы выразительности, главный из которых – цвет. Богатство колористических нюансов составляет один из важнейших аспектов православно-символической семантики, визуальное обращение к которой раскрывает литургическую связь между изображенными библейскими событиями. Смыслообразующие возможности цвета сочетаются с его живописными качествами и входят в мощную динамику композиции: изображения, очень плотно покрывающие своды, стены, откосы окон, пронизаны движением (и внутри, и в отношении друг друга). Все формы или соприкасаются, или закручиваются, или воспаряют, будто трансформируясь на глазах. Так, очень убедительно, выражается идея преображения: весь мир вслед за Спасителем меняется, совершенствуется, излучает энергию. Эта роспись обязывает и прихожан к пониманию очень тонких связей между словом и образом. Но в 90-х гг., когда создавалось такое убранство, трудно было ожидать от многих неопитов, начинающих посещать церковь, необходимой богословско-эстетической просвещенности. Судя по всему, художник надеялся на то, что культура прихожан будет обязательно возрастать, и роспись станет необходимым компонентом их соборного восприятия. Такие ожидания, сильная обращенность к будущему были одним из ярких проявлений переходности постсоветского периода церковной жизни. И тут оказалась оправданной допущенная эклектичность в общем оформлении интерьера собора: рядом с древнерусской стилисти-

кой росписи – академичный иконостас, созданный Н. Шубенкиным. Высокая, но не широкая алтарная преграда включает главные чины – пророческий, деисус, праздничный, местный, а рядов больше: праздничные иконы расположены друг над другом, что необычно. Живоподобие этих образов делает их более доступными для широкого восприятия, но в художественном отношении они уступают росписям. Иконы вставлены в резные киоты, расположенные на белом фоне (цвет Преображения); все эти детали вполне деликатно сочетаются, не перегружая общего строя алтарной преграды.

Еще одна постройка из этой группы храмов – церковь с престолом во имя пророка Илии в старинном с. Ильинка близ Новокузнецка. Ее закладка и строительство велись одновременно с возведением собора, хотя освящена она была раньше, уже в начале XIX в. Ее размеры совсем небольшие, но конструктивно и стилистически эти два храма родственны друг другу. При этом надо отметить, что целостностью своего облика Ильинская церковь выгодно отличается от других дореволюционных храмов епархии. Росписи выполнены артелью художников во главе с А. Работновым в середине 90-х гг. Их стилистика восходит к византийским и древнерусским традициям разных периодов: избраны наиболее удачные образцы решений тех или иных библейских сюжетов. Мастер синтезировал лучшие приемы иконописания, подчиняя их очень продуманной, ясной и содержательно емкой программе росписи. В компактном помещении церкви образы настолько соразмерны человеку, что достигается эффект того соборного соприутствия, о котором сто лет назад и писал князь Е. Трубецкой в своих очерках о русской иконописи. На редкость гармонично здесь соединяются архитектура и живопись, несмотря на то, что их происхожде-

ние разделяют столетия. Иконостас этой церкви, автор которого – Н. Шубенкин, по художественному решению более жесткий, схематизированный, чем роспись, но стилистически они наследуют общие средневековые источники.

И Спасо-Преображенский собор, и Ильинскую церковь можно считать удачей реставраторов (учитывая то, что это – первый опыт восстановления храмов в Кузбассе). Но кроме них на территории епархии располагаются еще четыре храма, возрожденные к середине 90-х гг. усилиями священников и прихожан: Петропавловская церковь в г. Салаире, Пантелиимоновская церковь в с. Бекове, Троицкая церковь в с. Красном, церковь Андрея Критского в г. Тайге. Все эти храмы были в развалинах, и для каждого из них нужен был свой тщательно проработанный проект реставрации. К сожалению, восстановленные экстерьеры этих церквей уступают первоначальному облику их фасадов. Сейчас не очень много известно об обстоятельствах, сопутствовавших их возведению, но некоторые исторические сведения об этих храмах все же существуют. В основу всех построек были положены типовые проекты из Атласа чертежей Священного Синода, которые затем уже адаптировались в конкретных условиях данного ландшафта, населенного пункта, в зависимости от доходов прихожан. Особенно подробно описаны события, связанные со строительством Троицкого храма, в книге о Салаире М. Е. Сорокина, но все-таки остается неисследованным вопрос об авторстве этой постройки. Однако благодаря установленной дате возведения салаирской церкви (1909 г.), сохранившимся фрагментам архитектуры, найденным архивным снимкам можно было с точностью воссоздать ее стилистику. Единством своих формальных примет она очень ясно иллюстрирует принадлежность к зрелому этапу т. н. «кирпич-

ного» стиля и напоминает московские храмы известных архитекторов Владимирова, Карнеева и др. Реставраторы этой церкви довольно бережно воссоздали ее прежние фасады, но дерево как материал, использованный для верхних завершений здания, тут не подходит: над каменными стенами дощатые, глухие (без окон) с филенкой барабаны выглядят как элемент театральной декорации, «удешевляют» то впечатление архитектурной роскоши, которое создается декоративной кладкой, сложной игрой светотени, соотношением всех деталей. В росписях и иконостасе Петропавловского храма местный художник И. Ширококов сделал попытку возродить облик бывшего интерьера. По фотографии восстановлена иконография алтарной преграды из трех чинов без праздников и деисуса; сюжетные композиции вынесены на настенные росписи в виде картин. Образы претендуют на академическую стилистику, но все-таки очевидна их принадлежность принципиально другой художественно-эстетической парадигме – далекой от церковной традиции субъективной трактовке библейского сюжета, эмоционально слишком открытой, а формально – еще очень не зрелой. Видно, что художник не совсем понимает, в чем различие между станковой и монументальной живописью, поэтому не учтены соотношения масштабов, колорит слишком плотный, тяжелый, настенные композиции перегружены деталями.

В XX в. каноническое мироощущение ушло из искусства, его восстановление требует времени и очень последовательных художественных усилий. Это – проблема церковного самосознания, которая пока что не имеет системного разрешения. Многие мастера, делая свои художественные проекты, двигаются опытным путем, не осмысливая своей принадлежности к русской школе иконописания, не имея профессиональной ответственности перед

нею. Такое положение дел в искусстве можно именовать целым набором понятий с общим для них значением – низкая иконописная культура. Сюда относятся псевдоакадемизм, дилетанство, богословское невежество, технологическая незрелость и т. д.

Троицкая церковь в с. Красном по времени строительства почти совпадает с вышеназванным храмом и тоже была освящена в первом десятилетии XX в. Судя по облику фасадов, этот храм создавался высокопрофессиональным архитектором в неорусской стилистике, принципиально отличной от формальных примет салаирской церкви. Восстановлено это церковное здание эклектично, с искажением первоначальной целостности фасадных решений: декоративно усложнены верхние элементы постройки – введены стрельчатые очертания кокошников, наличников, порталов, спорящие с изысканно простыми линиями полуциркульных окон, таких же наличников, строгих, без капителей лопаток и полукруглых фасадных завершений. Здесь не хватает той органичной слаженности всех деталей, которая свойственна известным памятникам такого же стиля в Москве и других городах России, например, Марфо-Мариинской обители архитектора Щусева, церкви Покрова Богородицы по проекту Бондаренко и др. Во внутреннем убранстве этой церкви тоже довольно механически соединяются разностилевые образы, среди которых есть и очень качественные иконы Л. Ключникова, и образы, которые можно отнести к наивному искусству случайных исполнителей церковного заказа.

Еще одна сельская церковь, возведенная во имя вмч Пантелеимона, особенно значима тем, что построена для новокрещеных телеутов и свидетельствует о дея-

тельности Алтайской духовной миссии. Средства на возведение этого храма были пожертвованы московским фабрикантом А. С. Мироновым, который и настоял на создании каменной церкви с колокольной. Храмовое здание совсем небольшое, с типичной трехчастной композицией объемов, освящалось в 1891 г. В начале советского периода церковь была разграблена и закрыта, а восстановлена по инициативе прихода в середине 90-х гг. прошлого века. Эта постройка не претендует на большие художественные достоинства, решение ее фасадов незамысловато, но в такой простоте, соединенной с правильностью пропорций, есть свои достоинства. Своеобразный «функционализм» в облике телеутского храма может быть оправдан не только скромностью средств, но и традиционным влечением к простоте и ясности архитектурного решения.

Северней других дореволюционных построек, в г. Тайге, расположена последняя из возрожденных уже церковей, которая была освящена во имя св. Андрея Критского в 1898 г. Ее строительство связано с колоссальными переменами в социокультурной жизни на территории Сибири: появлением Транссиба, развитием городов, образования, торговли. Проектирование храма было поручено известному петербургскому зодчему, выпускнику Императорской Академии художеств К. Лыгину, приглашенному на должность архитектора при управлении Средне-Сибирской железной дороги. Этот мастер проектировал и церковные, и светские здания во многих сибирских городах. Его формальные предпочтения связаны с разновидностями стиля модерн. Тайгинская церковь родственна Петропавловскому собору в Томске и собору св. кн. Александра Невского в Новосибирске, построенным в византийском стиле. Но в облике компактного храма св. Андрея Критского все же больше рус-

ских черт: композиция объемов кораблем, луковичной формы главки, кокошники. Во всех своих постройках К. Лыгин проявлял особенное внимание к символическим смыслам всех элементов здания, поэтому он, в отличие от других архитекторов, с должной ответственностью относился и к семантике размеров. Самый важный объем – основная церковь с апсидой – и по размеру доминирует, к нему по оси восток – запад примыкает низкая трапезная, а с ней соединяется маленькая колокольня, расположенная над единственным притвором. Красота пропорций сочетается с изяществом двухцветного декора: темно-терракотовая кладка стен украшена белыми горизонтальными вставками, узорными наличниками, профилями портала. Это дополняется поребриками карнизов, разнообразием фигурных форм кирпичей на колонках и барабанах главок. Остается только пожалеть, что, реставрируя храм, мастера, при всем старании, не достигли в этом нужного качества. Почему-то не учтены те детали, которые можно хорошо рассмотреть на сохранившейся

дореволюционной фотографии церкви: не найден фигурный кирпич для воссоздания оснований глав, странно выглядит барабан над притвором, уподобленный виду песочных часов, да и размеры этой формы вместе с главкой явно преувеличены. В интерьере церкви св. Андрея Критского сравнительно недавно появились монументальные росписи. Их программа, стилистика, уровень исполнения вполне соответствуют прекрасной архитектуре.

Каждый из восстановленных храмов имеет безусловное значение не только для внутрицерковной жизни, но и для всей региональной культуры. Опыт, претворенный в этих сооружениях, ценен во всем: и в достижениях, и в недостатках. Это учитывается при строительстве новых храмов, но обращение к таким образцам часто носит произвольный, случайный характер. Если заказчики и художники будут руководствоваться строгим анализом предшествующих достижений, существующими критериями, глубоким пониманием канона, то чаще станут появляться и высокие результаты такой преемственности.

#### **Примечания**

1. Успенский Л. На путях к единству? // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. М., 1993. Вып. 1. С. 318–350.

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

## MUSICAL ARTS

*И. Г. Умнова*

### ДУХОВНО-ЭТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

Статья посвящена рассмотрению современного композиторского творчества с позиций присутствующих в них духовно-этических ориентиров, влияющих на различные аспекты художественной системы современного мастера. Внимание привлечено к творчеству Сергея Михайловича Слонимского, композитора с мировым именем.

**Ключевые слова:** музыкальное творчество, мироотношение композитора, мировоззрение, образы-ценности, духовно-этические ориентиры творцов.

*I. G. Umnova*

### SPIRITUAL AND ETHICAL FOUNDATIONS OF CREATIVITY OF COMPOSER SERGEI SLONIMSKY

The article considers contemporary composer's works from the standpoint of those present in their spiritual and ethical guidelines affecting the various aspects of a modern art master. Attention is drawn to the creativity of Sergei Mikhailovich Slonimsky, world-renowned composer.

**Keywords:** musical creation, world attitude of a composer, world outlook, images of values, spiritual ethical guidance of creators.

Музыка – одна из форм духовно-познавательной деятельности. Однако в последнее время взрослые и молодые люди все чаще связывают с музыкой возможность развлечься, потанцевать, снять напряжение или, наоборот, выплеснуть эмоции, нередко агрессивные. Внимание к так называемой музыке легкой, развлекательной – явление само по себе естественное, особенно для молодежи. Но суть музыкального искусства связана и с проявлением человеческого интеллекта, его особым эмоционально-образным самовыражением, ведь в музыкальных произведениях, как и в произведениях других видов

искусств, специфически фиксируется художественная картина мира.

Создавая музыкальные сочинения, композитор представляет свое истолкование мира и жизни через образы-ценности миропорядка, социума, природы, человека. Однако мироотношение художника, его понимание проблем добра и зла, жизни и смерти, нравственного долга, веры может проявиться и в других видах деятельности: просветительской, педагогической – несущих на себе отпечаток композиторского интеллекта. «Музыка жива мыслью», – это высказывание А. Скрябина инициировало исследование творчества современ-

ного композитора с позиций уточнения его художественной позиции, духовно-этических основ поэтического мира через анализ индивидуальных мировоззренческих установок.

«Художник звука, большой музыкант широкого диапазона» [1, с. 93], лидер-шестидесятник, первым применивший четвертитоны [1, с. 110], композитор, музыковед, педагог, которому свойственны «неумный артистический темперамент, безбрежное знание музыки и литературы, фантастический пианизм, разящий критицизм, активная деятельность в пользу ушедших и пришедших, полемический задор...» [1, с. 99]. Прочитанные определения даны Сергею Михайловичу Слонимскому – одному из самобытных композиторов, являющемуся знаковой фигурой современности и отличающемуся универсальностью художественного сознания.

«Композитор должен уметь все, что требуется от него в общественной жизни: дать интервью и строго проверить его текст, составленный журналистом; написать рекомендацию или отзыв талантливому артисту или коллеге; выступить с докладом о любимом им классике; организовать и вести музыкальное собрание, посвященное творчеству крупного, несправедливо забытого музыканта; составить концертную программу (не только авторскую, а практически любую); хорошо знать историю музыки – всеобщую и, тем более, отечественную; детально разбираться в теории (будь то гармония, анализ музыкальных произведений, полифония или сольфеджио); лучше других музыкантов знать драматургию, поэзию, художественную прозу, живопись, драматический театр, хореографию, вокальное искусство, а также философию, историю, некоторые точные науки» [7, с. 22]. Эта мысль, высказанная

перешагнувшим 75-летний рубеж композитором, убедительно доказывается его неустанными поисками и неповторимостью индивидуальных завоеваний, представленных на сегодняшний день в восьми операх, трех балетах, двадцати семи симфониях, монументальных хоровых циклах, концертных формах для оригинальных составов, а также в сочинениях для оркестра и солирующих инструментов, музыке для драматических спектаклей и кинофильмов, романсах и песнях, произведениях для детей и юношества, произведениях других жанров, а также в исследовательских статьях, очерках, эссе, интервью, лекциях, педагогических размышлениях.

«Мастер и Маргарита», «Гамлет», «Царь Иксион», «Король Лир», «Видения Иоанна Грозного», «Антигона» – сюжеты этих и других опер, вышедших из под пера композитора в разные годы, демонстрируют открытость художественного сознания Слонимского различным периодам в истории отечественной и мировой культуры. В них для него важны проблема жизни и смерти, а также тема этических оснований существования человека, тема ответственности личности. Ему не свойственна обличительная позиция, ему близок «трагедийный ракурс отражения мира – мир в кризисном состоянии разрушенного равновесия...» [2, с. 12]. Так, Слонимский пишет на страницах эссе «Бурлески, элегии, дифирамбы...» в небольшом разделе «Смерть»: «...Никогда не покидал меня грозный призрак смерти, небытия. Я проклинал его, когда уходили навеки хорошие люди. Узнавал в стихах Блока и Есенина, в повести “Перед восходом солнца” Зощенко, в романах и драмах, а главное, в себе самом. Разве не ясно, что кульминации почти всех моих крупных сочинений – катастрофы, а коды – умирание, тихое отпевание, исчезающая память и лишь изредка таин-

ственный свет вечной жизни человеческого духа? <...> Финалы Первой симфонии, “Песен вольницы”, Скрипичной и Фортепианной сонат, “Голоса из хора”, “Вириanei», “Икара”, “Мастера и Маргариты», “Марии Стюарт», “Гамлета”, Четвертой и Девятой симфоний – смерть, “тоска небытия”. Музыка “Прощания с другом” (из Эпоса о Гильгамеше) плачет, рыдает о бездонном конце человеческой жизни, о тщете поисков бессмертия, о том, что грядущее Ничто тянется во веки веков. Возможно, среди “советских” композиторов своего поколения я чуть ли не первым начал писать откровенные печальные минорные, проще сказать, пессимистические финалы. И это как раз одно из индивидуальных свойств моей музыки» [5, с. 36–37].

Голос классика современной музыки более полувека звучит не только в пределах категорий системы собственного музыкального языка, но и в живом непосредственном общении, в беседах с коллегами, друзьями. Особую актуальность и уникальную ценность представляют и размышления Слонимского, профессора Санкт-Петербургской консерватории, действительного члена Российской академии образования, о предназначении музыкального искусства и композиторского дара. Свообразными крылатыми выражениями стали такие высказывания Слонимского: «Музыка – это язык души» [10, с. 140]. «Совесть – важнейшее свойство творца, которое он не должен терять ни при каких обстоятельствах» [7, с. 23]. Представляется интересным заострить внимание и на некоторых других аспектах эстетико-философской парадигмы, пропускающей в высказываниях современного композитора.

Еще в середине 80-х гг. прошлого века Слонимский, обеспокоенный чрезмерным увлечением молодых людей рок-музыкой, писал в одной из статей: «Меня всегда

глубоко трогает античная легенда о Пифагоре, встретившем группу юнцов, буйно разгулявшихся под звуки оргиастически-фригийских наигрышей флейты. Он попросил флейтиста переменить напев, заиграть в спондеическом размере, в дорийском ладу. И юноши быстро успокоились, удалились в созерцательном раздумье... Возможно ли такое, боюсь, что опьяненные алкоголем и зычной поп-музыкой иные нынешние акселераты отшвырнут флейту, да и флейтисту не поздоровится. Именно в музыке мы потеряли главное – ее этическое воздействие, аналогичное действию первой сигнальной системы, физиологически рефлекторное, безотказно эмоциональное и вместе с тем поднимающее к высотам философского постижения гармонии мироздания» [4, с. 7].

Как композитор-педагог Слонимский уверен в высокой ценности творчества крупных композиторов для молодых и очень разных по складу музыкантов. Важно, что, по мнению Слонимского, главным условием в обретении «своего я» начинающим композитором великие соотечественники считали неотделимость музыкального воспитания от образования философского, этического, эстетического. Подлинными композиторами-педагогами были личностями незаурядными, широко гуманитарно образованными, но главное – незабываемыми в моральных критериях.

Вспоминая период обучения в Центральной музыкальной школе, Слонимский называет великим педагогом В. Я. Шебалина. «В Шебалине было нечто от Танеева... – чистая совесть, безусловно справедливое и честное, чуждое всяких “личностей” отношение к музыке, к конкретному произведению, любого автора..., строгая взыскательность к стилю, вкусу и мастерству любого автора, любой ученической работы», – так определяет главные

качества Шебалина-педагога Слонимский [8, с. 66]. Годы обучения в специальной музыкальной школе в Ленинграде подарили Слонимскому встречу с Ю. А. Балкашиным, талантливым молодым композитором, ассистентом Б. А. Арапова. Тонкий лиризм присутствует в описании личности Ю. Балкашина, чуткого педагога-воспитателя: «Весь облик Юрия Анатольевича с его характерным сочетанием застенчивости и суровости, неуловимо напоминающий литературные портреты разночинцев прошлого века, вызывал безотчетное доверие. И как приятно было убедиться в обоснованности этой человеческой и музыкантской симпатии!» [6, с. 84]. Слонимский подчеркивает, что Балкашин «...по-человечески беззаветно любил своих учеников, вникал во все их радости, горести, проблемы, мечты, планы, вкусы и впечатления. Для них он оставался добрым и заботливым старшим братом! <...> ...Речь его была трогательно неуклюжа, застенчива, прерывалась задумчивыми “говорящими” паузами. <...> Он был не прекраснотолковым мечтателем маниловского толка, а практически цепким и неутомимым деятелем... на благо других музыкантов! <...> Он был неравнодушен к людям, к чужой музыке... как это ценно и как редко! Как не хватает многим из нас таких качеств, какие были у Балкашина...» [6, с. 87].

Прочитаем воспоминания Слонимского о В. В. Пушкине – наставнике в студенческие годы. Сначала предстает экспрессивный человек, который часто бывал «...то оживлен, то загадочно молчалив, любил внезапные парадоксальные афоризмы, неожиданные subito forte и subito piano в интонациях речи. Любил эмоционально окрашенные развлечения и вместе с тем слегка шуточные выражения. <...> Отец мой говорил, что Пушкин напоминает ему мимозу, отрастившую крепкую броню и

шипы для самозащиты» [9, с. 293]. Далее Слонимский пишет: «...Пушков не был расчетливым дипломатом, холодным тактиком, умевшим понравиться начальству!» [9, с. 294]. И еще: «Пушков всячески подчеркивал свою приверженность к интеллигентному, гуманному в жизни и искусстве» [9, с. 296].

Думается, что общение с прекрасными педагогами-энтузиастами, благородными и бескорыстными служителями музыкального искусства сформировали и позицию Слонимского в отношении со своими студентами: «К своим ученикам я очень привязан, в обиду их не даю и с любовью помню каждого. <...> Это мои любимые творческие дети, моя надежда. Мне за них не стыдно, а многими горжусь и радуюсь за них» [5, с. 146].

Укажем еще один не менее значимый для Слонимского принцип в деле воспитания профессиональных музыкантов. Он четко формулируется в статье о М. А. Балакиреве, которая начинается патетически звучащим утверждением: «Балакирев – самый великий педагог по композиции за всю историю мировой музыки. Чем это можно обосновать? Прежде всего, конечно, результатами его работы в 60-е годы. Воспитать одновременно таких трех мирового класса гениальных композиторов-новаторов, как Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин, – это беспрецедентный факт» [3, с. 7]. Поиски нового – вот та сверхзадача, которая всегда должна формулироваться композитором-педагогом для начинающего музыканта. Прочитаем далее: «Молодой Балакирев направлял сверстников-учеников в новый, еще неизведанный художественный мир, учил их новому музыкальному языку, новой образности. Он обучал их совершенно новым способом, принципиально далеким от методов, систем, ранее сложившихся курсов композиторского образования»

[3, с. 7]. Обратим внимание на то обстоятельство, что в данной статье Слонимский косвенно затрагивает и «сермяжную» проблему современного педагогического процесса. Имеются в виду возникшие в прошлом и неутихающие в XXI в. дискуссии об обязательных для преподавателей высших учебных заведений методических работах, которые «мертвым грузом заполняют архивы консерваторий и училищ, сохраняя свое место в бюрократической системе ценностей» [Там же].

Вот что нового усматривает Слонимский в педагогической деятельности Балакирева: «...раскованность, смелость, артистическая импровизационность в том, что направлено на высвобождение творческих сил ученика, его индивидуальных устремлений» [Там же]. И далее: «Его... художественная натура избрала взрывчатую, стихийную, непредсказуемую импровизацию формой выражения педагогических идей, формой творчески сильного и чуткого перевоплощения учителя в души учеников, в их ярко индивидуальный тематический материал. Поразить воображение, убрать все препоны шаблонных вкусов, приемов

и привычек, научить ученика летать ранее, чем научиться ходить... Такова, думается, глубоко осознанная цель столь небывалого и столь естественного процесса балакиревских уроков-импровизаций» [Там же]. Итак, импровизация нового типа – вот тот главный метод, который должны использовать все композиторы-педагоги на занятиях со своими учениками. По мнению Слонимского, «...не академически гладкие или блестяще-виртуозные вариации или фантазии-рапсодии, а творчески веское продолжение, уточнение и развитие созданного талантливым учеником материала, его стилистически точную шлифовку» [Там же].

Думается, что уважительное отношение к людям (современникам или представителям прошлых эпох), признание неповторимой индивидуальности в каждом человеке, деятельная любовь, честность, принципиальность, демократичность, скромность – вот далеко не полный список тех духовно-этических критериев, который определяет художественную позицию Сергея Слонимского и в его музыкальных, и в литературных произведениях.

### Примечания

1. Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского / ред.-сост. Т. Зайцева, Р. Слонимская. СПб.: Композитор, 2003. 616 с.
2. Гаврилова Л. В. Музыкально-драматическая поэтика Сергея Слонимского (парадигмы метатекста): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2001.
3. Слонимский С. М. Балакирев – педагог // Советская музыка. 1990. № 3. С. 7–12.
4. Слонимский С. М. Большой музыке – больше внимания! // Советская музыка. 1985. № 9.
5. Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000.
6. Слонимский С. М. Музыкант с чистой совестью // Советская музыка. 1985. № 11. С. 84–88.
7. Слонимский С. М. Мысли о композиторском ремесле. СПб.: Композитор, 2006. 24 с.
8. Слонимский С. М. Незабываемые встречи // Памяти В. Я. Шебалина: Воспоминания. Материалы. М.: Советский композитор, 1984. С. 65–71.
9. Слонимский С. М. В. Пушкин – педагог и композитор // Музыка России: альманах. М.: Советский композитор, 1989. Вып. 8. С. 276–309.
10. Слонимский С. М. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. 144 с.

# СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

## SOCIAL AND EDUCATIONAL ACTIVITY

*А. А. Попов*

### ФОРМИРОВАНИЕ ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ СТУДЕНТОВ В УСЛОВИЯХ ТВОРЧЕСКОГО ВУЗА

На основе анализа научно-теоретических источников различных наук (философии, педагогики, социологии и др.) в статье предпринимается попытка выявить основополагающие аспекты формирования ЗОЖ студентов в условиях вуза; осуществляется поиск факторов, оказывающих влияние на организацию ЗОЖ студентов в условиях творческого вуза; осуществляется анализ значения понятий «здоровье», «здоровый образ жизни».

**Ключевые слова:** здоровье, факторы, аспекты, здоровьесберегающая педагогика, блок-модули формирования ЗОЖ студентов.

*А. А. Попов*

### FORMATION OF A HEALTHY LIFESTYLE OF STUDENTS IN A CREATIVE UNIVERSITY

The article based on the analysis of scientific and theoretical sources of the various sciences (philosophy, pedagogy, sociology, etc.) attempts to identify the fundamental aspects of formation of HLS students in high school; searches for factors that influence the organization of HLS students in a creative institution, shall An analysis of the concepts of «health», «healthy lifestyle».

**Keywords:** health, healthy lifestyle (HLS), factors, aspects, health teaching, block modules forming HLS of students.

В настоящее время профессиональное образование находится на этапе принципиальных нововведений, что определяется общими экономическими и социальными переменами, происходящими в России. Во время перехода к рыночной экономике радикально изменяются требования к специалистам, работающим в различных областях, в том числе и в сфере культуры и искусства. Значительная роль отводится таким качествам работника, как психическая устойчивость, физическая выносливость, профессиональная мобильность. Поэтому

большое внимание уделяется формированию здорового образа жизни студентов в условиях вуза.

Анализ ряда литературных источников, осуществленный нами, показал, что на современном этапе здоровье обучающихся и здоровьесберегающее обучение являются предметом многочисленных исследований в области медицины, гигиены, физиологии, психологии и, особенно, педагогики. Идеи здоровьесберегающей педагогики нашли отражение в трудах Р. И. Айзмана, Н. П. Абаскаловой, В. П. Беспалько,

М. М. Безруких, И. П. Волкова, Г. К. Зайцева, Н. А. Зарубы, В. Н. Ирхина, В. В. Колбанова, Э. М. Казина, Г. А. Кураева, Т. С. Паниной, Н. А. Скляновой, Н. К. Смирнова, Л. Г. Татарниковой, Т. И. Шамовой и др.

Проведенный анализ позволил сделать вывод, что необходимо рассматривать проблему организации ЗОЖ в условиях вуза в рамках построения концепции непрерывности процесса формирования здоровья. Такой взгляд обусловлен новым педагогическим мышлением, в основе которого – «понимание человека как сложнейшей социально-биологической системы, которая предъявляет ряд требований: овладение методологией системно-интегративного подхода; сформированность системного мышления, позволяющего глубже понять взаимосвязь самосознания, социального поведения человека с его индивидуальными творческими способностями, с одной стороны, и с другой – биологических закономерностей своего организма, его связи с Биосферой» [7, с. 174].

По мнению ряда исследователей [9], решение таких задач требует особой деятельности преподавателей по формированию ЗОЖ. В основе ее лежат механизмы по переводу организма на новый, более высокий уровень самопознания, самопонимания, самореализации.

Исходя из этого, исследователи предлагают [7, с. 174], и нам это кажется целесообразным, осуществлять отбор и построение содержания образования по различным учебным дисциплинам (валеология, ОБЖ, психология, социальная психология, культурология и др.) в вузе с целью формирования ЗОЖ на основе комплекса гуманистически направленных социальных, социально-психологических, педагогических, биоэтических и философских креативных факторов, которые можно объединить в следующие модули:

1. Социально-педагогический модуль характеризуется тем, что современные социальные потребности в образовании человека нового века определены

- ориентацией образования и воспитания на общечеловеческие ценности, сохранение здоровья обучающихся, на гармонизацию личности с самой собой и окружающим миром как способ защиты человека от разрушения, развития сознания и ментальности с ориентацией на ЗОЖ;
- интеграцией различных образовательных программ в единое образовательное поле на основе валеологического сознания и ментальности;
- исследованием учебных блокомодулей, валеологическая целесообразность которых достигается за счет образовательной доминанты (И. А. Аршавский, А. А. Ухтомский), интеграции научных исследований из разных областей научного знания;
- структурированием учебно-воспитательного процесса на основе интеграции по горизонтали (историко-культурологический системный подход) и вертикали (на основе системного принципа по П. К. Анохину).

2. Научно-теоретический модуль – научное обоснование валеологических требований к развитию образовательной системы вуза, обусловленных новейшими достижениями науки, являющимися междисциплинарной интегральной основой принципа «дуальности управления», а в нашем случае – принципа «дуальности организации», т. к. организацию мы рассматриваем как функцию управления; взаимосвязь методологической, валеоло-

гической и профессиональной подготовки. Ключевая цель этого модуля заключается в развитии у будущего специалиста сферы культуры и искусства системно-целостного представления о здоровье, здоровом человеке, ЗОЖ.

3. Функциональный модуль – функциональные обязанности по специальности и их особенности в парадигме ЗОЖ. Рассматривая функциональные факторы, определяющие содержание образования в условиях вхождения в парадигму ЗОЖ, нужно подчеркнуть необходимость всестороннего охвата всех функций, выполняемых специалистом в сфере культуры и искусств: коммуникативных, информационных, коммуникационных, педагогических, управленческих и др.

4. Потребностно-личностный модуль – осваиваемые личностно-ориентированные знания и практические умения ЗОЖ, реализация которых целесообразна лишь для креативных условий: содержание и характеристика проблем. В этом модуле целесообразно рассматривать и генезис личностно-ориентированного и личностно значимого образования и практики в парадигме ЗОЖ.

5. Дидактический модуль, позволяющий обосновать отбор и содержание образования на основе общих и специфических, в том числе с учетом профиля вуза, для парадигмы ЗОЖ дидактических принципов: осуществить преемственность с базовым образованием, научность, проблемность, взаимосвязь теории и практики (связи с имеющимся опытом), привлекательность, системность, ортобиотичность, комплексность, интегративность и др.; предусмотреть креативные условия и дифференциацию, взаимосвязь обучения и самообразования, используя для этого принцип синергетики.

6. Экзистенциально-философский модуль, который предусматривает реализа-

цию личностно-ориентированной потребности в знаниях в кризисное время, так как педагогике XXI в. необходимы новые критерии, определяющие идею профессиональной ценности – идею созидания здорового человека, его ЗОЖ на Земле [7, с. 175].

Мы пришли к выводу, что исследованиями проблемы ЗОЖ и разработкой педагогических технологий и моделей здоровьесбережения студентов занимается целый ряд ученых: Н. П. Абаскалова, В. П. Зайцев, Э. М. Казин, И. Л. Левина, С. И. Петухов, Н. К. Смирнов, А. И. Федоров и др.

Разработанные учеными педагогические технологии и модели здоровьесбережения позволяют выделить аспекты формирования потребности в ЗОЖ, но в условиях динамично меняющейся социально-экономической ситуации практически невозможно осуществлять их эффективное внедрение в практическую жизнь, т. к. проблема здоровья студентов является комплексной и напрямую связана с образом их жизни.

Развитие научных представлений о здоровье шло по многочисленным направлениям, исходя из многомерности и сложности настоящей категории.

Здоровье – одна из важнейших фундаментальных проблем, решить которую человечество стремилось всегда. Здоровье человека отражает одну из наиболее приоритетных сторон жизни общества и тесно переплетается с фундаментальным правом человека на физическое, духовное, социальное благополучие при максимальной продолжительности его активной жизни.

Понятие «здоровье», его философско-методологическая и социальная интерпретации, несмотря на многочисленные толкования, остаются во многом неясными и трудными.

Существуют традиционные взгляды на определение здоровья, которое рассматривают как:

- область человеческой культуры и способность производить, поддерживать и сохранять себе подобных, а также культурные, духовные и материальные ценности;

- результат собственной деятельности и способность увеличивать длительность полноценной жизнедеятельности;

- способность к самосохранению и увеличению жизненных сил человека, а также способность улучшать возможности, свойства и способности своего организма;

- уровень адаптационных возможностей организма и способность приспособляться к среде обитания и своим возможностям, сохраняя для себя искусственную и естественную среду обитания;

- способность созидать адекватное самосознание, морально-этическое отношение к себе, своему окружению и будущим поколениям через систему воспитательно-образовательных учреждений посредством формирования здоровьесберегающей образовательной среды и медико-физиологического сопровождения процесса обучения [7, с. 16].

Интересным является положение о том, что *здоровье – категория не только медицинская и биологическая, но философская и социальная*, поэтому содержание понятия «здоровье» зависит от целенаправленности использования этого термина [4, с. 19].

Философия стремится к целостному осмыслению здоровья через природу человека, гармонию его отношений с окружающим миром, а также между собственным телом и духом, дает представление о мере и норме жизни; философия здоровья призвана изучать и рекомендовать наиболее целесообразные методологические подходы к пониманию здоровья [1, с. 187].

Социология имеет дело со здоровьем как с социальным феноменом. Она изучает проблемы укрепления и разрушения здоровья людей на всех уровнях – от индивида до общества в целом; функционирования социальных институтов, направленных на укрепление или разрушение здоровья; социально-культурные факторы труда, быта, отдыха, образа жизни, способствующие укреплению или разрушению здоровья индивида, социального слоя, этноса, общества, всего человечества. Иначе говоря, социология исследует связи и взаимодействия человека с социальной средой по поводу здоровья [6, с. 21].

Авторы научных трудов по-разному трактуют содержание феноменов «здоровье», «здоровье людей», «ЗОЖ» [4, с. 19].

И. И. Брехман считает, что «здоровье человека – это его способность сохранять соответствующую возрасту устойчивость в условиях резких изменений количественных и качественных параметров триединого потока сенсорной, вербальной и структурной информации» [1, с. 19].

В Большой медицинской энциклопедии здоровье индивидуума определяется как «естественное состояние организма, характеризующееся его полной уравновешенностью с внешней средой и отсутствием каких-либо болезней» [1, с. 20].

В. П. Казначеев рассматривает здоровье человека «как динамическое состояние сохранения и развития его психофизиологических функций, оптимальной трудоспособности и социальной активности при максимальной продолжительности активной жизни» [8]. Это определение вызывает наш интерес в силу ухудшающихся социально-экономических условий, требующих особого напряжения различных регуляторных систем, которое выражается в растущей затрате психических, физических резервов организма, направленных

на предотвращение патологических процессов.

Анализ литературы показал, что очень распространено определение здоровья, данное Всемирной организацией здравоохранения (ВОЗ): «Здоровье – это состояние физического, духовного (психического) и социального благополучия, а не только отсутствие болезней и физических недостатков» [4]. Ученые, предложившие такое определение, выделяют несколько составляющих феномена «здоровье»: оно, как правило, представлено *физическим (соматическим), психическим, духовным (душа и разум) и социальным* компонентами.

*Физический компонент здоровья* включает нормальное анатомо-физиологическое функционирование организма и всех его систем. *Психический (эмоциональный)*

*аспект здоровья* подразумевает нормальное психоэмоциональное состояние и способность его контролировать. *Духовный компонент здоровья*, который является в настоящее время определяющим фактором формирования целостного здоровья, отражает целевые установки личности и общества и пути их реализации. *Социальный компонент здоровья* включает осознание личностью своего пола и позиции в обществе, взаимодействие с окружающими [4].

Таким образом, осуществленный нами анализ терминов «здоровье» и «ЗОЖ», представленных в научной литературе, позволяет говорить о том, что, во-первых, они носят контекстный характер, во-вторых, многозначность толкований свидетельствует о развитии этих терминов, что, безусловно, положительно для движения педагогической науки.

#### Примечания

1. Большая медицинская энциклопедия / гл. ред. Б. В. Петровский. 3-е изд. М., 1978. Т. 8. С. 355–357.
2. Брехман И. И. Философско-методологические аспекты проблемы здоровья человека // Вопросы философии. 1982. № 2. С. 48–53.
3. Булич Э., Муравов И. От понимания сущности здоровья к его диагностике и целенаправленной стимуляции // Валеология. 2004. № 1. С. 4–12.
4. ВОЗ // Основные документы ВОЗ. 36-е изд. Женева, 1986. С. 1.
5. Димов В. М. Философия и социология здоровья. Алматы, 1998.
6. Журавлева Н. В., Антонов А. И., Шилова Л. С., Бабин Е. Б. Отношение человека к здоровью и продолжительности жизни. М., 1989. С. 21.
7. Здоровье и образование: материалы Международного конгресса валеологов Третьей Всероссийской научно-практической конференции «Педагогические проблемы валеологии» / под ред. В. В. Колбанова. СПб., 1999. 250 с.
8. Казначеев В. П. Основы общей валеологии. Воронеж: НПО «МОДЕК», 1997. 48 с.
9. Татарникова Л. Г. Педагогическая валеология. Генезис. Тенденции развития. СПб., 1997. 416 с.

# **НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ УНИВЕРСИТЕТА**

## **SCIENTIFIC LIFE OF THE UNIVERSITY**

*Н. И. Колкова*

### **ТВОРЧЕСКИЕ СВЯЗИ МОСКОВСКОГО И КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННЫХ УНИВЕРСИТЕТОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ В КОНТЕКСТЕ СУДЕБ УЧЕНЫХ И ПЕДАГОГОВ**

*N. I. Kolkova*

### **CREATIVE RELATIONS OF STATE UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS OF MOSCOW AND KEMEROVO IN THE CONTEXT OF SCIENTISTS' AND TEACHERS' CAREERS**

В России более пятидесяти вузов культуры. Среди них есть вузы особого статуса – головные, во многом определившие становление каждого регионального вуза. Одним из них по праву является Московский государственный университет культуры и искусств (МГУКИ), который в октябре 2010 г. отмечает свой 80-летний юбилей. Многие педагоги Кемеровского государственного университета культуры и искусств (КемГУКИ), в частности, ряд преподавателей института информационных и библиотечных технологий КемГУКИ, прошли в стенах Московского государственного университета культуры и искусств послевузовскую подготовку, стали профессионалами. Среди них на кафедрах института в настоящее время работают: доктор педагогических наук, профессор И. С. Пилко; кандидаты педагогических наук, доценты Н. И. Колкова, Г. С. Стародубова, Л. М. Туева. С глубоким почтением каждый из бывших аспирантов хранит имена великих учителей, выдающихся ученых, которые были их научными руководителями, педагогами-наставниками. Общая научная школа явилась базой для глубокого

плодотворного сотрудничества между Московским и Кемеровским государственными университетами культуры и искусств и на современном этапе. Во многом благодаря ей мы не живем в параллельных мирах, а выстраиваем траекторию многогранной совместной деятельности. Важнейшим направлением этого сотрудничества, в частности, стала совместная деятельность по разработке государственных стандартов высшего профессионального образования второго и третьего поколений.

Наряду с глубокими связями официального сотрудничества между педагогическими коллективами МГУКИ и КемГУКИ развиваются и другие – неформальные, складывающиеся по воле души и сердца конкретных педагогов. Нередко благодаря их инициативной деятельности подготовка будущих специалистов приобретает неповторимую эмоциональную окраску, порождает особые результаты образовательной деятельности, основанные на формировании у молодежи гордости за библиотечную профессию. При этом студенты имеют возможность не понаслышке познакомиться со знаковыми судьбами тех,

кто определяет развитие отечественной библиотечной теории и практики, является символами профессии, чья жизнь и деятельность пробуждают подлинный интерес и формируют любовь к ней.

Среди проводников исторического наследия в русле библиотечной профессии нам особо дорого имя Татьяны Федоровны Каратыгиной, одного из крупнейших библиотекосведов страны, ученого и педагога, доктора педагогических наук, заслуженного работника культуры, действительного члена Международной академии информатизации, профессора кафедры библиотековедения МГУКИ. Кроме множества весомых официальных регалий Татьяна Федоровна от рождения имеет уникальную особенность: она – представитель славной библиотечной династии Каратыгиных; дочь Федора Ивановича Каратыгина – видного организатора библиотечного дела, крупного педагога высшей школы, талантливого ученого (1892–1957), стоявшего у истоков МГУКИ, история которого начинается с 1930 г., когда был организован Московский библиотечный институт (МБИ, позднее МГУК, а затем МГУКИ).

Свыше 30 лет он отдал развитию библиотечной науки и практики, подготовке библиотечных кадров. В различные периоды своей деятельности Федор Иванович Каратыгин возглавлял ряд библиотек Костромской губернии, являлся председателем Губернского библиотечного объединения, сотрудником Государственной научной библиотеки (ГНБ), преподавателем. Условиями такой успешности стали природная мудрость, яркая индивидуальность, мобильность, талант организатора и умения пропагандиста. Библиотечная карьера Ф. И. Каратыгина начинается с 1920 г., когда в контексте решений директивных органов он был назначен заведующим Городской районной библиотекой костромского Губернского отдела народного образования (ГубОНО). С 1923 г. Федор Иванович Каратыгин был переведен на должность заведующего Центральной

библиотекой фабричного района г. Костромы и инструктора по библиотечному делу Губернского отдела Совета текстильщиков. Профессионализм и творческая инициатива позже стали основанием для выдвижения его в 1925 году на должность заведующего Костромской губернской библиотекой (позднее Костромская областная библиотека им. Н. К. Крупской). С 1923 г. Федор Иванович Каратыгин вел педагогическую работу на курсах, семинарах библиотечных работников в Губернской Советской партийной школе, на библиотечном отделении Костромского педагогического техникума, на Высших библиотечных курсах Института библиотековедения. С 1936 г. он работает в системе Государственной научной библиотеки (ГНБ). В конце 1930-х гг. Федор Иванович Каратыгин начинает работать в Московском библиотечном институте (МГБИ), вначале по совместительству, а затем с 1947 г. до конца своих дней (скончался 19 января 1957 г.) постоянно. Целый ряд известнейших уникальных людей были его учениками: студентами, аспирантами. Среди них видные организаторы библиотечного строительства Б. Н. Бачалдин, В. В. Серов, Г. П. Фонотов, И. В. и А. Н. Морозовы, В. Г. Сидоров, П. А. Кузнецов и многие другие.

Жизнь и деятельность Ф. И. Каратыгина отражена во многих научных и справочных изданиях, помогающих воссоздать образ его неординарной личности, проследить пути многогранной профессиональной деятельности. Его знаковое имя широко отражено в материалах проводимых Российской государственной библиотекой международных научных конференций «Румянцевские чтения» и «Библиотека в контексте истории», сборниках статей международной научной конференции МГУКИ «Библиотечное дело». Но среди всех публикаций о Ф. И. Каратыгине особое место занимают работы его дочери – Татьяны Федоровны Каратыгиной. Память об отце нашла отражение во многих

ее статьях, а в последние годы и книгах «Портреты учителей в зеркале ушедшего века» (2002), «Чтоб не распалась связь времен» (2005) и, наконец, «Федор Иванович Каратыгин: педагог, ученый, человек, стоявший у истоков МГУКИ» (2009). Это удивительные книги. Все они отличаются возвышенностью кристальной честности и искренности, все они переполнены чувством глубочайшего почтения и благодарности автора выдающимся родителям, учителям, наставникам, коллегам; все они воплощают благородную идею сохранения памяти об отечественных подвижниках библиотечного и книжного дела, педагогах, просветителях, потрясая силой фактов реального прошлого.

Наиболее полный портрет многогранной личности Ф. И. Каратыгина, безусловно, представлен в книге Т. Ф. Каратыгиной «Федор Иванович Каратыгин: педагог, ученый, человек, стоявший у истоков МГУКИ» [1]. В ней отражен талантливо преподнесенный в выразительной форме богатейший материал обо всех этапах жизни и деятельности Ф. И. Каратыгина. Знакомя нас с гранями его жизни и вехами профессионального пути, автор в контексте конкретного фактического материала раскрывает исторические вехи в развитии не только библиотечного дела, но и страны в целом.

Замечательной особенностью книги является то, что, наряду с достаточно скупой фактографичностью описания Татьяной Федоровной как автором-составителем этапов жизненного пути Ф. И. Каратыгина, мы можем найти в ней представленный в отзывах учеников и коллег насыщенный эмоциями весьма развернутый портрет этого человека, передающий всю его уникальность. Данное издание дает возможность увидеть Федора Ивановича глазами людей, которые работали рядом с ним, были его студентами, аспирантами; познакомиться с различными сторонами его плодотворной целеустремленной самоотверженной жизни, почувствовать его пре-

данность всему, что составляло суть его деятельности, становясь делом жизни. Во всех отзывах о Ф. И. Каратыгине подчеркивается органичное сочетание его высокого профессионализма, особо ответственного отношения ко всем реализуемым им видам деятельности с высокими личностными качествами. В памяти Г. П. Фоновца (1915–2006), крупного библиотечного деятеля, библиотековеда, публициста, Ф. И. Каратыгин остался «...человеком большого ума и доброго сердца, честным, бескорыстным. Свои природные дарования он приумножил любовью к делу, трудолюбием, прилежанием. Оптимист по натуре, он никогда не унывал, хотя жизнь его была нелегкой, с изломами, с переменами, со множеством проблем, что обусловлено особенностями эпохи – революцией, войной, голодом, разрухой, строительством нового общества, энтузиазмом и невиданными потерями. Именно в этих условиях Федор Иванович постоянно хранил присутствие духа, проявляя необычайную доброту, приветливость и был готов сегодня же приняться за новое дело». Как отмечает Б. Н. Бачалдин, библиотековед, организатор библиотечного дела, журналист, заслуженный работник культуры РСФСР, «профессионально он был широким разносторонним эрудитом; библиотечное дело знал назубок, а рассказывать о нем, показывать его мог без передышки, без перерыва, часами». Многие сохраненные в памяти эпизоды встреч с Ф. И. Каратыгиным, по его словам, помогали в различных рабочих ситуациях принимать профессионально правильные, разумные, обоснованные решения. В основе всего, что определяло уровень высокой личности Ф. И. Каратыгина, подчеркивал заведующий кафедрой библиотековедения МГБИ З. Н. Амбарцумян, лежала «...глубокая, всепоглощающая все его мысли и действия любовь к людям. Он действительно хотел и умел быть полезным, чувствовать себя в гуще людей, борющихся за новую лучшую жизнь».

Книга в целом привлекает особым обаянием умного, сердечного слова, которым наполнена каждая ее страница. С интересом читается все написанное, запоминается все сказанное, хотя речь идет нередко о нелегких временах. Со всем драматизмом истории страны разделил Ф. И. Каратыгин судьбу ее народа. «Может, не вернусь...», – приходилось нередко говорить Федору Ивановичу, уходя на работу. И страх был не напрасен...

Татьяна Федоровна Каратыгина каждый день делает все, что в ее силах, для сохранения памяти о своем отце. Особо трепетное, теплое отношение к отцу мы видим не только в кроющихся в каждой строке ее статей и книг чувствах. Они движут всей ее деятельностью учено-просветителя, такой же многогранной, как и деятельность ее отца. В марте 2008 г. студентам, преподавателям КемГУКИ и сотрудникам библиотек Кузбасса посчаст-

ливилось встретиться с Татьяной Федоровной Каратыгиной в городах Кемерове и Новокузнецке. Преодоление ею огромного расстояния между столицей нашей Родины и столицей Кузбасса, прежде всего, определялось непреодолимым желанием оказаться там, где побывал ее отец; встретиться с людьми, которые хранят память о ее отце, поделиться с молодежью сокровенными воспоминаниями о ее отце. Долгожданный приезд был приурочен к 90-летию со дня рождения Стаса Андреевича Сбитнева (1918–2002), выдающегося педагога, ученого, одного из основателей Кемеровского государственного университета культуры и искусств, сформировавшего кемеровскую библиотечно-информационную школу. 90-летний юбилей С. А. Сбитнева совпал со 115-летием со дня рождения Ф. И. Каратыгина, который был одним из учителей Стаса Андреевича во время его учебы во МГУКИ.



*Во время посещения Кемеровского государственного университета культуры и искусств.  
Слева направо: Е. Л. Кудрина и Т. Ф. Каратыгина*

В эти дни произошел ряд знаковых событий, с высоты которых каждый их участник невольно с позиций событий прошлого по-новому мог воспринимать,

анализировать и оценивать настоящее, строить планы на будущее. В Кемерове Татьяна Федоровна Каратыгина приняла участие в работе круглого стола «С. А. Сбит-

нев. Воспоминания, свершения, замыслы», работавшего в Центральной городской библиотеке им. Н. В. Гоголя г. Кемерово; научно-практической конференции «Идеи С. А. Сбитнева – в жизнь», проведенной на базе Кемеровской областной научной библиотеки им. В. Д. Федорова; посетила Музей истории библиотек и библиотечного дела Кузбасса при Кемеровской областной научной библиотеке им. В. Д. Федорова, созданный в 2005 г. главным библиотекарем этой библиотеки Верой Михайловной Лащевской (1936–2009). Страстные впечатляющие выступления Татьяны Федоровны Каратыгиной на мероприятиях круглого стола и конференции, безусловно, надолго останутся в памяти их участников.

С глубоким удовлетворением и профессиональным почтением Татьяна Федоровна отметила исключительную важность инициативы В. М. Лащевской новаторского движения по сохранению истории библиотек, созданию при библиотеках Кемеровской области музеев библиотечного дела; подготовке летописей библиотек, биографий выдающихся деятелей библиотечной сферы. С исключительной признательностью она отметила успехи В. М. Лащевской в развитии экспозиции Музея истории библиотек и библиотечного дела Кузбасса. Свой вклад в ее пополнение она внесла, передав в дар музею книги и другие документы о ее отце – Федоре Ивановиче Каратыгине.



*В Музее истории библиотек и библиотечного дела Кузбасса при Кемеровской областной научной библиотеке им. В. Д. Федорова. Слева направо: В. М. Лащевская и Т. Ф. Каратыгина*

Одним из пунктов экспедиций Федора Ивановича Каратыгина, который с 1936 по 1947 гг. работал в системе Государственной научной библиотеки (ГНБ) – центра всех технических библиотек СССР, стал город Новокузнецк Кемеровской области. Здесь на базе одного из флагманов

черной металлургии, первенцев первых пятилеток Новокузнецкого металлургического комбината была основана крупнейшая тогда научно-техническая библиотека Сибири (с 1970 г. библиотека выполняет функции опорной библиотеки технических библиотек отрасли). Ее создание

иницировалось лично техническим директором комбината, впоследствии академиком, заместителем Наркома черной металлургии СССР И. П. Бардиным, имя которого теперь носит эта библиотека. В становлении библиотеки принимал участие и Ф. И. Каратыгин, курировавший ее работу. Как инструктор-методист в ходе неоднократного пребывания в Кузбассе он глубоко постиг специфику ее деятельности, установил тесные контакты с руководством библиотеки, встречался с И. П. Бардиным. Все это, как свидетельствуют воспоминания о Ф. И. Каратыгине его дочери и коллег, способствовало разработке Ф. И. Каратыгиным стратегического плана развития сети научно-технических библиотек страны, основанного на реализации в библиотечной практике ряда важнейших принципиальных подходов, глубоко актуальных и для сегодняшнего дня. К ним, в частности, относились: «демократизм использования книги, документов всеми слоями населения; никакой элитарности в использовании информации; никаких ограничений образовательного, социального, национального характера». В Новокузнецке на базе Опорной научно-технической библиотеки (ОНТБ) ОАО «Новокузнецкий металлургический комбинат» им. академика И. П. Бардина в марте 2008 г. прошел круглый стол «Чтоб не распалась связь времен», в ходе которого состоялся заинтересованный профессиональный разговор об истории и современной практике библиотечно-информационного обслуживания промышленности. Особую тональность работе круглого стола, прошедшего в исключительно трогательной атмосфере, придало участие в нем старейших работников библиотеки и родственницы основателя и первого директора научно-технической библиотеки Нины Адриановны Лабеевой (1893–1985), приехавшей на Кузнецкстрой по приглашению И. П. Бардина. В своем выступлении на круглом столе Татьяна Федоровна, соеди-

нив многие, на первый взгляд, разрозненные события, не только сумела наполнить воспоминание об отце особым светом, но и открыла возможность по-новому увидеть историю библиотеки, страницы которой за-сверкали новыми неизвестными ранее гранями в русле присущего автору редкостного дара искреннего живого воспоминания.

Привезенные из Кузбасса материалы об участии Ф. И. Каратыгина в становлении и развитии Опорной научно-технической библиотеки (ОНТБ) ОАО «Новокузнецкий металлургический комбинат» им. академика И. П. Бардина обогатили экспозиции созданного согласно распоряжению Президента РФ (2003) на его малой родине при Уренской центральной библиотеке, возглавляющей Межрайонную ЦБС районного муниципального образования Нижегородской области, первого в стране музея, посвященного уроженцу этих мест, известному отечественному библиотековеду, теоретику и практику библиотечного дела, ученому-просветителю Федору Ивановичу Каратыгину. При непосредственном участии Татьяны Федоровны этот музей ежегодно набирает свой потенциал, представляя значительный интерес не только для профессиональной общественности.

По нашему глубокому убеждению, знакомство с книгой Т. Ф. Каратыгиной «Федор Иванович Каратыгин: педагог, ученый, человек, стоявший у истоков МГУКИ», а также другими многочисленными материалами о нем имеет принципиальное значение для поколения XXI в. – граждан постиндустриального общества, для воспитания сегодняшних студентов. В особой мере отраженный в книге живой портрет яркого и масштабного человека Ф. И. Каратыгина, многие черты которого можно перенести в будущее, безусловно, важно для профессионального формирования студентов специальности «Библиотечно-информационная деятельность». Он сформулировал бесценные ключевые советы своим студентам. Как и десятилетия тому назад, вслед

за Б. Н. Бачалдиным, бывшим студентом Ф. И. Каратыгина, хочется повторить полученные им от своего учителя заповеди: «Не будьте формалистами, автоматически выполняющими заученное по учебникам и конспектам! Изучайте жизнь, практику, накапливайте факты, анализируйте их! Специалистом в библиотечном деле можно стать, овладев искусством аналитического мышления, привычкой все анализировать, оценивать, обобщать». Все это еще и еще раз позволяет утверждать, что книга Т. Ф. Каратыгиной «Федор Иванович Каратыгин: педагог, ученый, человек, стоявший у истоков МГУКИ» является собой чрезвычайно важным инструментом формирования будущих специалистов библиотечного дела, помогающий им приобрести кроме глубоких профессиональных знаний и необходимые личностные качества, крайне важные для решения грандиозных задач нашей стремительной эпохи.

С кем бы мы ни встретились на страницах этой книги, все они – современни-

ки и последователи Федора Ивановича Каратыгина – высоко чтят деятельность его дочери Татьяны Федоровны Каратыгиной по сохранению памяти ее отца; отдают дань ее мудрости, таланту, неординарности, неиссякаемой энергии. Отклик на ее уникальную по своему содержанию книгу «Федор Иванович Каратыгин: педагог, ученый, человек, стоявший у истоков МГУКИ» – прекрасный повод выразить Татьяне Федоровне глубокое уважение и восхищение за поистине огромный вклад в развитие отечественного библиотековедения и подготовку библиотечных кадров; в сохранение памяти об отечественных подвижниках библиотечного и книжного дела, педагогах, просветителях. Как и книга об ее отце, все ее статьи и книги о выдающихся деятелях мира библиотек и книги вносят неоценимый вклад в дело профессионального воспитания молодежи, в реализацию великой идеи, блестяще выраженной в заглавии одной из ее книг – «Чтоб не распалась связь времен».

#### Примечания

1. Федор Иванович Каратыгин педагог, ученый, человек, стоявший у истоков МГУКИ (к 80-летию МГУКИ): учеб. пособие / сост. и авт. гл. 1 и 3 Т. Ф. Каратыгина. М.: Издательский дом МГУКИ, 2009. 140 с.

*Н. А. Таршиц*

### РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ «МИРЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КУЗБАССА»

*N. A. Tarshis*

### REVIEW OF THE MONOGRAPH «WORLDS OF THEATRICAL CULTURE OF KUZBASS»

В коллективной монографии, созданной девятнадцатью авторами, четыре раздела, двадцать пять статей. Материалы сборника демонстрируют исключительно

широкий спектр подходов. Социологический и культурологический аспекты соседствуют с собственно искусствоведческим анализом конкретных театральных явле-

ний, статьи широкого исторического охвата и тексты мемуарного характера также призваны участвовать в построении внушительного сюжета книги.

Возникает значимая, порой объективно драматичная связь заявленных в названии «миров» театральной культуры. Можно сказать, что рецензируемая книга в своем роде уникальна. Ведь здесь своего рода «чистый эксперимент», связанный с тем, что театральная культура Кузбасса – феномен, четко обозримый от своих истоков до текущего момента.

Сам факт появления этого сборника знаменателен. Потребность осознания театральной культуры своего региона как целостного феномена говорит о достаточно высокой стадии его развития. Коллективное исследование возникло, конечно, не на пустом месте. Значительная часть материалов сборника впервые была опубликована в различных изданиях общегуманитарного профиля, ученых записках и т. д. Собранные вместе, они складываются в целостный, профессионально значимый сюжет. Статья Л. Т. Зауэрвайна «О самоидентификации театральной культуры Кузбасса», открывающая в качестве предисловия коллективную монографию, как раз и фиксирует этот качественный скачок в самосознании культуры.

Первый раздел «Становление» включает собственно исторические экскурсы. В семи статьях этого раздела также возникает своего рода драматургия. «Театральное строительство в городе Кемерово. Первый опыт» – добротнo проработанный А. И. Бураченко (более сотни примечаний и ссылок, в том числе на архивные материалы) исторический пласт, начиная с 1928 г. Автора, таким образом, занимает и период, предшествовавший открытию первого профессионального театра в Кемерово. В этой статье привлекает сочетание конкретной аналитичности и широкого ис-

следовательского взгляда. Кемеровская ситуация, рассмотренная во всем многообразии конкретных аспектов, предстает как принципиальная модель зарождения и функционирования регионального театра в описываемый период.

Далее в статьях В. П. Геращенко «Рождение музыкального театра Сибири», Ю. К. Штальбаума «Формирование профессионального театрального искусства в Сибири», Е. В. Берсеновой «Возникновение и становление профессиональной театральной труппы в г. Кемерово (Щегловске)» процесс естественным образом обретает все более явственное живое человеческое содержание. Проблемы репертуара, взаимодействие театра и аудитории, впервые встречающейся с профессиональным искусством, описываются уже на конкретном материале, с отчетливо явленным «человеческим фактором».

В самом деле, само понятие культуры, и в большой степени именно театральной культуры, связано с личностной активностью всех, кто ее воплощает, и потому, думается, отторгает бессубъектный подход. Рецензируемая книга производит серьезное впечатление как раз содержательным, не формальным балансом объективных и субъективных аспектов в раскрытии темы, заявленной в названии сборника. Исторические экскурсы, таким образом, участвуют в едином движении этой темы, можно сказать, богато оркестрованной, сложно интонированной. «Кемеровская эпопея» – так названа статья А. К. Самохвалова о перипетиях драматического театра, в которых он был не только свидетелем, но и прямым участником. Эпическое, лирическое, драматическое начала сплетаются здесь, как и в книге в целом, предопределяя объемность раскрытия материала, не профанирующего само понятие «культура».

В книге вполне закономерно разнообразна «оптика» исследовательского взгляда.

да. Вслед за упомянутой тридцатилетней «эпопеей» идет статья Г. А. Жерновой и Е. В. Берсеновой «Парабола о Ромео и Джульетте (шекспировский спектакль В. Климовского в Кузбассе. 1966)», и это знаменательный пункт в сюжете книги. Этапность спектакля связана, конечно, и со всем оживлением культурной жизни в стране в 1960-е гг. Но в контексте рецензируемого коллективного исследования добротный анализ сложной художественной структуры сам по себе уже свидетельствует об уровне, к которому пришла театральная культура; авторы акцентируют внимание и на резонансе этого явления в городе. Сказано и об объективной «неготовности» публики, ее «отставании» от режиссуры, казалось бы, добивавшейся современного звучания конфликта, нацеленной на активное взаимодействие сцены и зала.

(Позволю себе замечание, связанное с проблемой трагического жанра, транспонированного в постановке. «Спектакль по жанру и не мог быть трагедией, потому что в условном театре, строго говоря, такого жанра нет», – утверждают авторы статьи. И теоретически, и исторически это заявление уязвимо. И античный, и классицистский, и шекспировский театр – примеры именно условного трагического искусства. Как раз попытки постановки трагедии средствами театра жизненных соответствий и психологического театра были обречены на провал. Условный театр совсем не исключает трагической эмоции. Другое дело, что классический, чистый жанр трагедии в современном театре мутирует, не воспроизводим в аутентичном виде, – но это другая проблема.)

Завершает раздел статья А. И. Бураченко «Секция критики при Кемеровском отделении ВТО (первая половина 1980-х гг.). Начало».

Можно сказать, что в этом первом разделе показан некий целостный цикл про-

цесса – от первых организационных шагов едва ли не в чистом поле до осознанной саморефлексии театральной культуры, профессионального объединения пишущих о театре. Статья Бураченко вновь производит серьезное впечатление добротностью источниковедческой базы. Здесь кемеровская ситуация вписана в общую, всероссийскую проблему функционирования критики в описываемый период и при этом не потерял индивидуальный кемеровский сюжет, он предстает во всей конкретности, динамике и объективно драматично, оговорена здесь и ключевая роль личности И. Я. Бейлина, впервые объединившего общим делом компетентных, пишущих о театре людей.

Второй раздел – «1990-е годы» – состоит из трех статей. Тут «директорские хроники» В. И. Юдельсона, выразительное, энергичное свидетельство бедовых 1990-х. Тема Музыкального театра Кузбасса продолжена в ином, искусствоведческом ключе статьей В. П. Геращенко «Когда сценография действенна». Нельзя не отметить это внимание к важной составляющей художественной структуры спектакля. Подробный и внятный экскурс в собственно эстетическую проблематику делает этот материал принципиальной вехой на пути «самоидентификации» театральной культуры региона. Что же касается заключающей раздел статьи Г. А. Жерновой «“Театр – это я!” (феномен спектакля-концепции в режиссерском творчестве Бориса Соловьева)», то здесь читатель сталкивается с личностным высказыванием критика, продолжающего свой диалог-дискуссию с режиссером и после его смерти. Видно, как продвинулась театроведческая, критическая мысль после той ситуации, что была представлена в первом разделе книги, где речь шла о первых попытках осознания сообществом критиков своего места и роли в театральном про-

цессе. Яркая статья Г. А. Жерновой, именно благодаря тому, что автор находится со своим героем в некотором творческом партнерстве, представляет режиссуру Бориса Соловьева как абсолютно живой феномен, во всем непосредственном сценическом обаянии этого незаурядного театра. Именно критические, аналитические описания соловьевских спектаклей, необыкновенно выразительные и емкие, определяют ценность этой статьи. На мой взгляд, теоретический слой этой статьи более уязвим. Для тезиса об «авангардности» режиссуры Бориса Соловьева, на чем настаивает автор, не хватает доказательств. Само определение «авангарда» на страницах статьи довольно проблематично. А главное, определения соловьевских постановок как, скажем, «лирический спектакль с идеализированным автобиографическим героем», утверждение о социологическом акценте в отношении уильямсовских Стэнли и Бланш, или о том, что «режиссерское искусство Соловьева в первую очередь заключается в “сочинительстве” новых сюжетов на основе старой пьесы», никак не подтверждают версию «авангардизма». Так же и активность связей «сцены» и «жизни» в том виде, как она предстает в статье, еще не дает оснований для «авангардистской» концепции режиссуры Соловьева. При всем том эта статья, безусловно, наиболее яркая в неслабом составе сборника именно в силу талантливого и темпераментного отношения к своему объекту.

Дальнейшие материалы сборника, а именно десять статей третьего раздела, названного «Рубеж XX–XXI веков», продолжают составление своеобразного «паспорта театральной культуры Кузбасса», если использовать определение Л. Т. Зауэрвайн. Здесь продолжается сопряжение разнородных аспектов и контрастной исследовательской «оптики». Процесс ветвится, театральная жизнь становится

более многообразной. По многим объективным параметрам и по свидетельствам участников процесса, Кузбасс – трудный для освоения театральной культурой, для усвоения театральной культуры регион. Тем существеннее те сдвиги, что становятся ощутимыми в новейшей ситуации. Несколько статей раздела посвящены театральной ситуации в регионе за пределами Кемерово. Статья В. И. Юдельсона «Театр и регион. Концепция программы» отражает тот отрадный факт, что культурная жизнь Кузбасса входит в стратегические планы развития региона. Огорчает то, что едва ли не отдельным специфически привлекательным пунктом становится организация вип-залов в учреждениях культуры, вип-обслуживания на спектаклях и т. п. именно с тем мотивом, что женам обеспеченных горожан некуда надеть вечерние платья. Да, много воды утекло с первых шагов культуры в Щегловске-Кемерово! Именно театр, объединяющий горожан в единую одушевленную зрительскую аудиторию, оказывается, должен дифференцировать публику на «чистую» и «остальную», начиная с раздевалки...

В статьях Г. Г. Ганеевой и О. Л. Штраус (Юдиной) идет разговор о театрах Новокузнецка и Прокопьевска, спектакли анализируются по серьезному профессиональному счету. Высокий творческий тонус в коллективе театра, работающего в небольшом шахтерском городе, вероятно, все-таки если и «парадокс», то выстраданный людьми, достойными настоящего искусства. В этой связи очень существенна статья С. Н. Басалаева «Движение любительских студий как фактор устойчивого развития театральной культуры Кузбасса», где проанализирован обширный материал студийного движения в регионе (сотни студий). Как и во многих статьях сборника, за этим текстом стоит собственная творческая судьба автора и опыт размышлений, исследований на студийном материале.

Несколько статей сборника посвящены конкретным театральным коллективам Кемерово: это Кукольный театр, Театр для детей и молодежи, Литературный театр «Слово». Их авторы (соответственно Н. В. Родионова и А. Ф. Ганеев, А. И. Бураченко, В. А. Киселева), весьма квалифицированно представляют в каждом случае своеобразную эстетическую платформу театра. Так, например, интересны рассуждения В. А. Киселевой об отношениях «актер – персонаж» в системе Литературного театра И. Н. Латынниковой. Авторы названных статей говорят о проблемных узлах существования театров, отлично анализируют конкретные премьеры последних лет; в итоге возникают качественные творческие портреты конкретных театров.

В этом же третьем разделе коллективной монографии продолжена эстафета, начатая упомянутой выше статьей В. П. Герашенко о сценографии. Здесь присутствует содержательный очерк И. Г. Умновой «Музыка в сценическом искусстве Кузбасса». Позволю себе только замечание о комичном в этом сборнике дублировании исторической справки о возникновении театра в Кемерово.

Очень интересна статья Т. А. Григорьянц «Культура сценической театральной пластики в Кузбассе: формирование традиций» – именно тем, что пластическая составляющая здесь рассматривается в связях со сценическим целым, как взаимозависимая часть целостной структуры спектакля.

Заключает этот раздел статья Л. Т. Зауэрвайн и Н. Л. Прокоповой «Репертуарный театр Кузбасса в условиях перемен». Здесь трезво и объективно фиксируется клубок проблем, характерных не только для театров конкретного региона, но от того не менее острых. Именно общность ситуации, в которой сегодня находятся репертуарные театры, системность про-

блематики – экономической, социальной, организационной, творческой – говорит о действительной болезненности переживаемых ими «перемен». Но и апелляция авторов статьи к необходимости усилий для создания концепции устойчивого развития театрального искусства Кузбасса – не пустые слова. Хочется думать, что появление сборника, о котором идет речь, имеет прямое отношение к подобным упованиям и ожиданиям, активно способствует возникновению такой концепции.

Наконец, четвертый раздел «Театральные портреты» – это словно постлюдия сложного единого сюжета книги. Как уже говорилось, весь этот сюжет сплетен из «истории», «театра» и людей, которые эту историю и этот театр творят. Кода книги, четыре «театральных портрета» разных жанров, разных масштабов, выразительно заключает книгу. Статья Л. Ф. Перминовой и Е. В. Берсеновой «Марк Ривин. Опыты поэтической сценографии» выводит сценографический мотив сборника на новый виток. Творческий портрет сценографа Марка Ривина выполнен и с искусствоведческой тонкостью, и прочувствованно... Три последние минисюжета в этом заключительном разделе – актерские. Комик-буфф Владимир Хованский, актерский и жизненный дуэт Лидии Цукановой и Евгения Шокина, безвременно ушедший из жизни Дмитрий Ромадин – такова драматургия этого раздела, завершающая книгу.

Итак: «Миры театральной культуры Кузбасса» – этапное событие в процессе становления и развития культуры в регионе. Культурологический и собственно театроведческий уровень материалов этой коллективной монографии высок сам по себе и подтверждает достойное место театральной культуры на кузбасской земле. Появление такого издания принципиально имеет значение, выходящее за региональные границы.

*С. С. Гончаренко*

**РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ И. Г. УМНОВОЙ  
«ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРА С. СЛОНИМСКОГО»**

*S. S. Goncharenko*

**REVIEW OF I. G. UMNOVA MONOGRAPH «LITERARY CREATIVITY  
OF COMPOSER SERGEI SLONIMSKY»**

Творчество крупнейшего российского композитора наших дней Сергея Слонимского является центральной темой исследования музыковеда, кандидата искусствоведения Ирины Геннадьевны Умновой. Еще будучи студенткой Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки она обнаружила интерес к его произведениям, представила на кафедру теории музыки дипломную работу «Симфонии Слонимского (к проблеме драматургического и эстетического единства)» и защитила ее. Это положило начало последующему многолетнему изучению художественного мира композитора. Результатом ее аналитических исследований стали кандидатская диссертация по теме «Симфоническое творчество С. М. Слонимского (стилевое своеобразие в контексте театральных исканий и музыковедческих воззрений мастера)», выполненная в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (научный руководитель доктор искусствоведения, профессор Е. Б. Долинская), доклады на международных и всероссийских конференциях, статьи в журналах «Музыкальная академия», «Музыковедение», «Музыка и время», «Музыкальная жизнь» и в научных сборниках. В 2005 г. в Москве был издан подготовленный И. Г. Умновой справочник «С. М. Слонимский. Литература и жизни и творчестве».

Монография «Литературное творчество композитора Сергея Слонимского» – новая исследовательская работа И. Г. Умновой. В ней глубоко и подробно анализируется одна из граней музыкальной вселенной петербургского Мастера. Главы монографии логично выстроены. Историко-типологический подход к явлению «композиторского литературоцентризма» распространяется на индивидуальный авторский аспект. Всесторонне, в культурологическом ракурсе изучены истоки литературного творчества Слонимского, представлены жанры и идеи его исследовательских трудов (монографии «Симфонии Прокофьева» и статей), музыкально-критических работ; проанализированы особенности их стилистики. Принципиально важным является установление музыковедом общих закономерностей, которые связывают исследования, статьи, эссе Слонимского с его музыкальными произведениями, в частности, с ведущими в его творчестве жанрами – музыкально-театральными и симфоническими. Таким образом, И. Г. Умновой удается многогранно представить литературное творчество композитора, убедительно вписать его в авторскую художественно-стилевую систему. Интересными и полезными как информативно-справочный материал являются таблицы, помещенные в Приложении.

Труд И. Г. Умновой демонстрирует современный уровень научных исследований. Не вызывает сомнений, что книга будет востребована и специалистами, и любителями, всеми, кто интересуется музыкальным искусством, творчеством С. Слонимского. Материалы монографии могут быть использованы в образователь-

ном процессе, в учебных курсах истории музыки, истории музыкальной культуры и других.

Все вышеизложенное позволяет рекомендовать монографию И. Г. Умновой «Литературное творчество композитора Сергея Слонимского» в ее полном объеме к изданию.

*М. В. Литовченко*

## ЧЕХОВ В XXI В.

*M. V. Litovchenko*

## CHEKHOV IN THE XXIst CENTURY

2010 г. – знаменательный для всех знатоков и любителей русской литературы: в январе отмечался 150-летний юбилей А. П. Чехова. К этому событию была приурочена Международная научная конференция «А. П. Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века», которая состоялась 29 января – 2 февраля на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова. В рамках конференции параллельно работали 8 секций («Поэтика», «Литературные связи», «Драматургия и театр», «Биография, мировоззрение» и др.), а также состоялся круглый стол, участники которого обсуждали актуальные вопросы изучения чеховских произведений в школе.

«Это несравненный художник... И достоинство его творчества то, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще». Справедливость этих слов Л. Н. Толстого доказывает уже тот факт, что заявки на участие в конференции поступили от 130 ученых

из 17 стран. Среди почетных гостей были Жаклин де Пруайяр (Франция), Хайнц Зетцер (Германия), Нобуюки Накамото (Япония), Олдржих Рихтерек (Чехия) и многие другие. Творчество великого писателя внутренне созвучно представителям разных государств, идеологий, конфессий.

Профессор В. Б. Катаев, заведующий кафедрой истории русской литературы МГУ, на пленарном заседании отметил, что многосторонность феномена Чехова в разные годы открывали для себя разные страны – «от Канады до стран Тропической Африки, от Австралии до Скандинавии, от Японии до Балкан». Люди, разведенные по национальным и культурным полюсам, признают Чехова *своим*. По словам Катаева, причиной мирового признания является то, что Чехову интересен «каждый человек» и в «глобализованном, транснациональном пространстве» именно это видится «спасительным ориентиром».

В связи с необыкновенной популярностью Чехова во всем мире возникает

вопрос о возможности адекватного перевода его сочинений на другие языки. Этой проблеме была посвящена работа отдельной секции. Как заметила Н. Э. Додонова (Таганрог): «Чехов – мастер неологизмов, парадоксальных тонкостей». Конечно, буквальный перевод многих совершенно чеховских фраз («загнуть что-нибудь этакое поцицеронистей», «опсихопатиться до мозга костей», «внутри все сарайно как-то») на иностранный язык невозможен. Однако исследовательница убеждена, что «емкость и глубина» чеховской идеи находят адекватное восприятие в рамках других культур.

Профессор А. С. Собенников (Иркутск), С. И. Ермоленко (Екатеринбург) обратились к анализу авторской позиции и специфике ее проявления в творчестве Чехова. По мнению С. И. Ермоленко, чеховская идея выражается не прямым авторским словом, не «устаами» персонажа – alter ego автора, а всем строем произведения. Такая позиция предполагает активное сотворчество читателя, его вовлечение в поиски «настоящей правды». Как указал А. С. Собенников, в художественном мире Чехова действует универсальный закон: «любая идея поверяется повседневным существованием человека, а носитель идеи – нравственно-будничными отношениями с другими людьми».

Большое внимание было уделено поэтике чеховских пьес и последним театральным постановкам. П. Н. Долженков подчеркнул новаторство Чехова-драматурга: «Начала и финалы его пьес оказываются лишь относительными, жизнь воспринимается как непрерывно идущий поток». М. М. Одесская отметила, что чеховские пьесы сделали своего рода «универсальной моделью», через которую режиссеры-новаторы пытаются осмыслить происходящее в современном им обще-

стве. Однако, по мнению Г. В. Коваленко (Санкт-Петербург), далеко не всегда современные театральные интерпретации являются удачными, соответствующими чеховской поэтике создания подтекста («подводного течения») – сценические тексты оказываются зачастую «примитивны по отношению к первоисточнику, акценты смещены... Чехов становится более понятным, но теряет присущие ему философию и поэзию».

Профессор В. Е. Хализев исследовал еще одну, казалось бы, неожиданную тему, связанную с восприятием творчества писателя. Это ненависть к Чехову. Как считает ученый, в XX в. формируется не только «чеховиана», но и «античеховиана». Среди ее «создателей» были названы Анненский, Ахматова, Мандельштам, Цветаева, Ходасевич... Это отторжение, полагает Хализев, происходило потому, что Чехов с его неукоснительным императивом гуманности «не вписывался» в эпоху, ознаменованную мощным влиянием Ницше.

Участниками конференции была поднята и такая важная проблема, как обилие мифов вокруг образа писателя. Профессор ИРЛИ К. А. Баршт заметил, что давнюю историю имеет миф о «цинизме» чеховских героев и повествователя, плохо совмещающийся с другим главным представлением о Чехове – «о воплощении им типа идеального русского интеллигента». Кроме того, в массовом сознании трудно объединяются две грани творческого и человеческого облика Чехова: Чехов-пессимист с его «хмурыми» героями – и Чехов-жизнелюб, автор блестящих юмористических рассказов. А. В. Бакунцев в своем докладе «Чехов и Бунин смеются...» подчеркнул, что, «вопреки расхожим рассуждениям о якобы свойственном обоим писателям пессимизме, они оба по натуре были исключительно веселыми, жизнерадостными людьми».

А. Г. Бондарев (Иркутск), исследуя «чеховский миф в сетевой поэзии», сделал вывод о том, что интеллигентское сознание создает проекцию своих потребностей в чеховском мифе: «Чехов-воин» как противостояние представлениям о «бескулачной» добродетели, «Чехов-совесть» как реакция на процесс ценностного распада в современном обществе, «Чехов-доктор» как следствие ощущений «болезненности нравственного состояния социума».

И «мифотворчество», и отмеченные парадоксы, и споры вокруг личности и творчества Чехова отражают неизменный интерес к наследию писателя. При сохранении внутренней доминанты Чехову присущи развитие, изменчивость облика – это классик-«кристалл», словно мерцающий во времени. Каждая эпоха прочитывает Чехова по-своему, открывая в его творчестве все новые и новые грани. Прошедшая конференция – яркое тому свидетельство.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Винограй Эмиль Григорьевич**, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и политологии ГОУ ВПО «Кемеровский технологический институт пищевой промышленности» (г. Кемерово). E-mail: phil@kemtipp.ru

**Гавров Сергей Назипович**, доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник Сектора социокультурных процессов и систем Российского института культурологии (г. Москва). E-mail: Gavrov@gmail.com

**Гениева Екатерина Юрьевна**, доктор педагогических наук, генеральный директор Всероссийской библиотеки иностранной литературы (г. Москва)

**Генова Нина Михайловна**, кандидат философских наук, доцент, декан факультета культуры ГОУ ВПО «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского» (г. Омск). E-mail: fedorovich59@mail.ru

**Гончаренко Светлана Сергеевна**, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, член Союза композиторов России (г. Кемерово). E-mail: umnova@kuzbass.net

**Жерновая Галина Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент (г. Кемерово). E-mail: n\_prokopova@Kemnet.ru

**Колкова Надежда Ивановна**, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой технологии автоматизированной обработки информации ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово). E-mail: taoi@kemguki

**Литовченко Мария Владимировна**, кандидат филологических наук, и. о. заведующей кафедрой русского языка и литературы ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово).

## INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

**Vinograi Emil Grigorievich**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Chair of Philosophy and political science of SEI HPE «Kemerovo Technological Institute of Food Industry» (Kemerovo). E-mail: phil@kemtipp.ru

**Gavrov Sergei Nazipovich**, Doctor of Philosophic Sciences, Professor, Senior research fellow of Department of sociocultural processes and systems of the Russian Institute of Culturology (Moscow). E-mail: Gavrov@gmail.com

**Genieva Ekaterina Yurievna**, Doctor of Pedagogical Sciences, General Director of All-Russian State Library for Foreign Literature (Moscow)

**Genova Nina Mikhailovna**, Candidate of Philosophical Sciences, Docent, Associate Dean of the Faculty of Culture of SEI HPE «F. M. Dostoevsky Omsk State University» (Omsk). E-mail: fedorovich59@mail.ru

**Goncharenko Svetlana Sergeevna**, Doctor of Art History, Professor of Glinka Novosibirsk State Conservatory (Academy), Member of the Composers' Union of Russia (Kemerovo). E-mail: umnova@kuzbass.net

**Zhernovaya Galina Aleksandrovna**, Candidate of Art History, Docent (Kemerovo). E-mail: n\_prokopova@Kemnet.ru

**Kolkova Nadezhda Ivanovna**, Candidate of Pedagogical Sciences, Docent, Chair of Technology of automated data processing of FSEI HPE «Kemerovo State University of Culture and Arts» (Kemerovo). E-mail: taoi@kemguki.ru

**Litovchenko Maria Vladimirovna**, Candidate of Philological Sciences, acting Head of Russian language and literature chair of FSEI HPE «Kemerovo State University of Culture and Arts» (Kemerovo).

**Оленич Людмила Владимировна**, доцент кафедры теории и истории искусств ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», искусствовед, член Союза художников РФ (г. Кемерово).

**Попов Андрей Александрович**, соискатель кафедры физической культуры Новокузнецкой педагогической академии, проректор по административно-хозяйственной работе, развитию и эксплуатации материально-технической базы ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово).

**Таршис Надежда Александровна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской академии театрального искусства (г. Санкт-Петербург).

**Тузенко Елена Викторовна**, аспирантка Российского института истории искусств, сектор теории и истории искусства (г. Санкт-Петербург).

**Умнова Ирина Геннадьевна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории и истории искусств ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово). E-mail: umnova@kuzbass.net

**Чепкасов Артур Владимирович**, кандидат филологических наук, доцент, и. о. декана факультета филологии и журналистики ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет» (г. Кемерово). E-mail: chepkasoff@yandex.ru

**Olenich Ludmila Vladimirovna**, Docent of Theory and history of art chair of FSEI HPE «Kemerovo State University of Culture and Arts», Art historian, Member of the Artists' Union of Russia (Kemerovo).

**Popov Andrey Aleksandrovich**, Competitor of the Chair of Physical Education of Novokuznetsk Pedagogical Academy, Vice-Rector for administrative work, development and operation of logistics of FSEI HPE «Kemerovo State University of Culture and Arts» (Kemerovo).

**Tarshis Nadezhda Aleksandrovna**, Candidate of Art History, Professor of Russian theater chair of St. Petersburg Academy of Theatre Art (St. Petersburg).

**Tuzenko Elena Viktorovna**, Post-graduate of the Russian Institute of History of Art, Sector of theory and art history (St. Petersburg).

**Umnova Irina Gennadievna**, Candidate of Art History, Docent, Chair of Theory and history of art of FSEI HPE «Kemerovo State University of Culture and Arts» (Kemerovo). E-mail: umnova@kuzbass.net

**Chepkasov Artur Vladimirovich**, Candidate of Philological Sciences, acting Dean of the Faculty of philology and journalism of Kemerovo State University (Kemerovo). E-mail: chepkasoff@yandex.ru

# **ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ, ПУБЛИКУЕМЫМ В ЖУРНАЛЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМГУКИ»**

## **1. Правила оформления статьи:**

- объем статей 8–12 страниц формата А 4;
- текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем;
  - ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Примечании в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008. Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления;
  - статья представляется в бумажном виде и на электронном носителе (по e-mail или на диске) в формате Microsoft Word. Бумажный вариант должен полностью соответствовать электронному. При наборе статьи рекомендуется учитывать следующее: шрифт – Times New Roman, размер кегля – 14 пт, межстрочный интервал – полуторный, форматирование – по ширине; все поля – по 20 мм.

## **2. Сопроводительные документы к статье:**

- две рецензии (соискатели докторской степени предоставляют две рецензии докторов наук в данной области; соискатели кандидатской степени предоставляют рецензию научного руководителя и рецензию доктора наук в данной области). В рецензии обязательно должны быть указаны, кроме фамилии, имени, отчества (полностью), должность, ученая степень, ученое звание эксперта, его служебный адрес и телефон, а также дата написания рецензии. Рецензия должна быть подписана рецензентом и заверена печатью учреждения, где работает рецензент;
  - сведения об авторе(ах) (в бумажном и электронном вариантах): фамилия, имя, отчество (полностью на русском и английском языках), ученая степень, ученое звание, должность, место работы (место учебы или соискательства), контактные телефоны, факс, e-mail, почтовый адрес с индексом;
  - название статьи, аннотация статьи (до 400 символов с пробелами) и ключевые слова (не более 10 слов) на русском и английском языках;
  - указание раздела журнала, в котором должна быть размещена статья (перечень рубрик см. в п. 3);
  - индексы УДК (Универсальная десятичная Классификация) и ББК (Библиотечно-библиографическая Классификация).

## **3. Перечень рубрик журнала:**

- дизайн и реклама;
- информационно-библиотечная деятельность;
- искусствоведение;
- культурология;
- музыкальное искусство;
- охрана памятников и музейная деятельность;
- психолого-педагогическая деятельность;
- режиссура театрализованных представлений;
- социально-культурная деятельность;
- социально-педагогическая деятельность;
- филологические науки;
- философия и социология культуры;
- хореографическое искусство;
- экономика и менеджмент социальной сферы.

Статья направляется в редакцию журнала по адресу: 650029, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17, КемГУКИ, отв. секретарю Егле Людмиле Юрьевне; e-mail: nir@kemguki.ru.

Редакционная коллегия правомочна отправлять статьи на дополнительное рецензирование.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

Подписано к печати 10.09.2010.  
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».  
Заказ № 31.  
Усл. печ. л. 11. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве КемГУКИ:  
650029, г. Кемерово,  
ул. Ворошилова, 19. Тел. (3842)73-45-83.  
E-mail: izdat@kemguki.ru

Signed for print 10.09.2010.  
Offset paper. Font «Times».  
Order № 31.  
Author's sheets 7,1. Printer's sheets 11.  
Number of copies 500.

Printed at the Publisher of KemUCA:  
650029, Kemerovo,  
19 Voroshilov Street. Tel. (3842)73-45-83.  
E-mail: izdat@kemguki.ru