

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
НАУЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО
НОВОСИБИРСКИЙ ФИЛИАЛ

**КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ**

Выпуск 2

Ответственный редактор выпуска – канд. ист. наук *Л. И. Дрёмова*

Новосибирск
2013

КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выпуск 2 2013

*Подготовлено и издано в рамках Программы
развития добровольных студенческих объединений
ФГБОУ ВПО «НГПУ» на 2013 г.*

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору,
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
(свидетельство о регистрации ПИ №ФС 77-38675 от января 2010 г.)

Редакционная коллегия выпуска:

канд. ист. наук Л. И. Дрёмова,
д-р культурологии Т. В. Чапля,
канд. культурологии Е. Е. Тихомирова,
канд. культурологии В. В. Видеркер

СОДЕРЖАНИЕ

ИПОСТАСИ ДРЕВНЕЙ И СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Троицкая Т. Н.</i> К вопросу о мелкой глиняной пластике	4
<i>Левченко О. Е.</i> Сайнс-арт как способ взаимодействия науки и искусства.....	10
<i>Попова Л. В.</i> Феномен «демонического» в культуре Серебряного века	19
<i>Закурина (Петрова) А. С.</i> «Политкарнавал» 1930-х годов: праздничная культура советского провинциального города (Иваново-Вознесенск)	30
<i>Стракович Ю. В.</i> Цифровая революция и демассификация культуры в XXI веке.....	38
<i>Охотникова Е. В.</i> Маятник постоянных возвращений: рецепции стиля модерн современной культурой	46
<i>Андреева В. А.</i> Контексты изучения видеоклипа	54
<i>Буткова О. В.</i> Сказка в контексте утопического сознания (на примере фильмов 30-х – 50-х годов).....	65
<i>Гуров О. Н.</i> Смертельный диагноз современной культуре (в творчестве режиссера Дэвида Кроненберга)	76
<i>Ильин С. С.</i> Концепция альбома «Ночь короче дня» группы «Ария»: основные аспекты	81

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

<i>Носова И. В.</i> Социокультурные аспекты воспитания патриотизма и гражданственности российской молодежи	87
<i>Дрёмова Л. И.</i> Культурологические аспекты обучения китайских студентов в ИИГСО НГПУ	109
<i>Тихомирова Е. Е.</i> Пушкинский текст на уроках русского языка как иностранного	119

УДК 738

Т. Н. Троицкая

*Новосибирский государственный педагогический университет,
г. Новосибирск*

К ВОПРОСУ О МЕЛКОЙ ГЛИНЯНОЙ ПЛАСТИКЕ

Данная статья посвящена анализу археологических находок в лесостепной полосе Евразии в эпоху поздней бронзы и переходного от поздней бронзы к железу времени на территории Обь-Иртышья, представленных мелкой пластикой в виде зооморфных и антропоморфных изображений и моделей отдельных предметов.

Ключевые слова: археология, эпоха поздней бронзы, Евразия, изобразительное искусство, мелкая пластика, искусство.

Отдельные звенья изобразительного искусства зачастую не имеют планомерного поступательного развития и могут исчезнуть после своей вспышки. Одним из примеров этому является развитие мелкой глиняной пластики, которое прослеживается на достаточно широкой лесостепной полосе Евразии в эпоху поздней бронзы и переходного от поздней бронзы к железу времени.

Мелкая пластика этого периода на территории Обь-Иртышья представлена зооморфными и антропоморфными изображениями и моделями отдельных предметов. Изображения вылеплены из глины и обожжены (лишь один предмет сделан из камня). Подавляющее большинство находок были обнаружены компактными группами или недалеко друг от друга, чаще всего в жилищных очагах или возле них. Все они опубликованы в различных работах. Единой обзорной работы о них пока нет. В данной статье будет дана краткая обзорная характеристика всего известного нам материала, происходящего из Обь-Иртышского междуречья.

Рассмотрим вначале находки, относящиеся к ирменской культуре (самое начало I тыс. до н. э.). Изделия мелкой пластики встречены на следующих памятниках этой культуры: городище Абрашино-1, ирменский слой на поселенческом комплексе Омь-1, поселения Ирмень-1 и Быстровка-4. Остановимся на каждом из этих памятников.

Абрашино-1. Городище, раскопки произведены В. И. Соболевым в 1974 г. Изделия мелкой пластики, найденные здесь, неоднократно издавались в работах ряда авторов [6, с. 105–108, рис. 1; 2, с. 63, рис. 63, 64; 3, с. 32, рис. 6, 1-6] и в книге «Новосибирская археологическая экспедиция» [8, рис. 14]. Эти изделия представлены шестью округлыми в разрезе однотипными удлинёнными зооморфными фигурками (рис. 1, 1–3). Они изображены распластанными, лежащими, видимо, на спине. Вдоль туловища (живота) пяти изделий нанесен продольный желобок. Животное имеет короткий, широкий хвост и четыре короткие конечности. В четырех случаях на голову изображения нанесена небольшая ямка, обозначающая, видимо, рот, а в одном случае вместо ямки дана удлинённая морда. Как видно из указанной выше статьи В. И. Молодина, И. В. Октябрьской и М. А. Чемякиной, перечисленные изображения отражают идеи, связанные с медведем.

Аналогичное зооморфное изображение, но без вертикального желобка-разреза найдено М. П. Грязновым при раскопках поселения Ирмень-1, давшего название данной культуре эпохе поздней бронзы. Впервые это изделие было опубликовано А. В. Матвеевым [1, с. 167, рис. 13, 11].

Поселенческий комплекс Омь-1, раскопки М. А. Чемякиной. В очажной яме одного из жилищ встречено скопление из восьми изделий мелкой пластики. Все они изданы [3, с. 31, рис. 5, 7; 7]. Это семь распластанных антропоморфных (антропозооморфных?) фигур и одно изображение зверя, скорее всего, медведя, стоящего на четырех лапах. Приводим их на рис. 1 4, 5.

В ирменском поселении **Быстровка-4** (раскопки А. В. Матвеева) найдено небольшое и не совсем понятное изделие мелкой пластики в виде округлой площадки, стоящей на пяти удлинённых подставках-ногах [1, с. 172, рис. 18 12]. А. В. Матвеев находит лишь одно объяснение этому предмету. По его мнению, это изображение коровьего вымени.

Следующая группа изделий, относится к переходному времени от эпохи бронзы к железу (VIII–VI вв. до н. э.). Это памятники **Завьялово-5** и **Чича-1**.

Наибольшее число предметов мелкой пластики обнаружено на городище Чича-1, самом крупном городище этого периода в Барабинской лесостепи, раскопки его проводились в 1979 г. В. И. Молодиным и в 2001–2003 гг. совместной российско-германской экспедицией

(рис. 1, 6, 7). Здесь было найдено 27 целых фигурок и более 30 их обломков. Это антропоморфные изображения с мужскими и женскими половыми признаками и без них и зооморфные фигурки, большая часть которых изображает медведей, а две фигурки – бобров [5, с. 283]. Кроме этого, известны целые и обломанные глиняные модели в виде полумесяца, аналогичные тому изображению из Завьялово-5, которое можно считать «хлебцем» [4, рис. 21, 12–15].

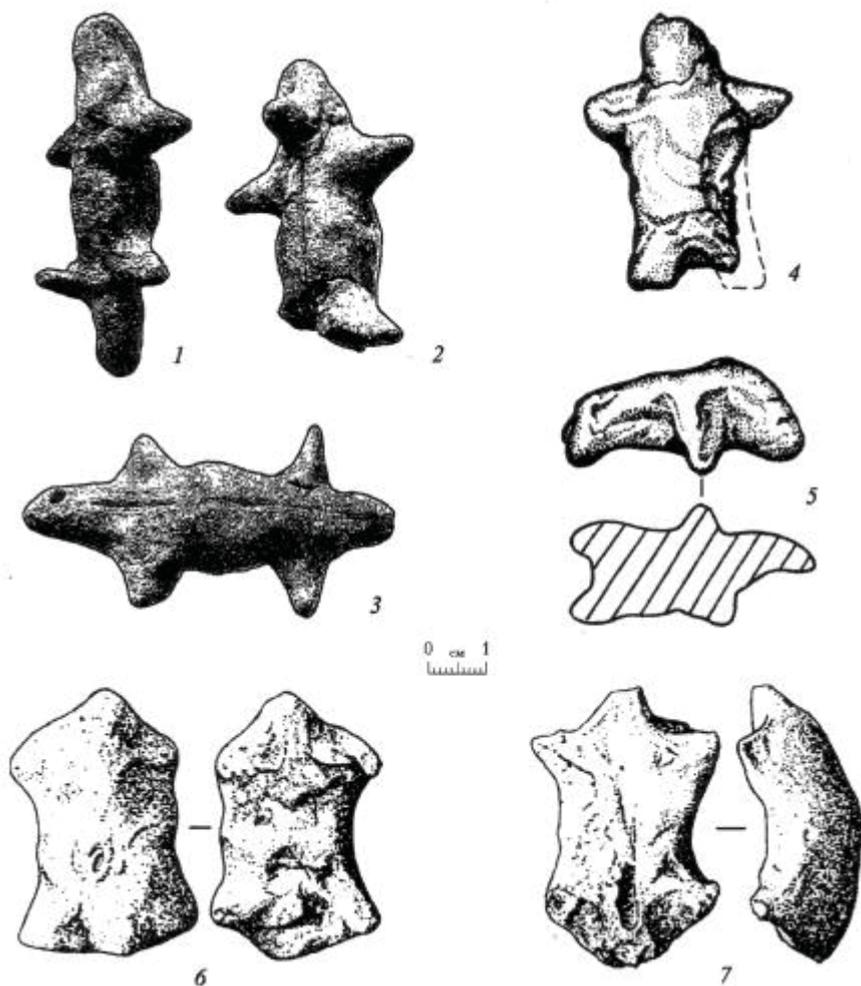


Рис. 1. Глиняная пластика:
1–3 – Абрашино-1; 4, 5 – Омь-1; 6, 7 – Чича-1

Завьялово-5. В 1974 г. в результате охранных работ В. С. Елагина по зачистке осыпающегося берега памятника были обнаружены три изделия мелкой пластики (рис. 2, 1–3). Глиняное зооморфное изображение трудно связать с конкретным животным. Зверь стоит на четырех коротких ногах. Небольшая часть его – хвост – отломана, вверх поднимается длинная шея с маленькой головой. Аналогии изображениям животных с длинной шеей (или хвостом?) в Обь-Иртышском междуречье нам неизвестны. Как нам кажется, фигурка изображала пушного зверя типа выдры или соболя. Интересны изображения предметов. Одно из них – изготовленная из песчаника модель каменного груза с намеченным сквозным отверстием. Каменные грузы таких же форм, но крупных размеров, встречены на городище Завьялово-5 в достаточно большом количестве. Третья фигурка, вылепленная из глины, как нам кажется, изображает лепешку типа хлеба. Все три изображения фигурок опубликованы [9].

Таков краткий обзор глиняной пластики лесостепной полосы Обь-Иртышского междуречья. Подобные изделия, выполненные в одном стиле, известны и за пределами этой территории. В настоящее время аналогичные предметы мелкой глиняной пластики известны и в лесостепной Скифии. Б. А. Шрамко опубликовал ряд предметов глиняной пластики, полученных в результате раскопок Бельского городища VII–III вв. до н. э. [10, с. 35–50]. Здесь около глиняных жертвенников были обнаружены глиняные антропоморфные и зооморфные изображения, а также глиняные модели ряда предметов: ложка, миниатюрные сосудики, округлые лепешки «хлебцы», ярмо и рало. Как указывает В. И. Молодин, «... изготовление на поселениях Западной Сибири культовой глиняной пластики следует рассматривать в контексте эпохальных поселенческих традиций, свойственных населению лесостепной зоны Евразии» [5, с. 283].

Необходимо отметить, что перечисленная мелкая глиняная пластика, выполненная в едином стиле, была характерна для эпохи поздней бронзы и переходного от бронзы к железу времени. В эпоху раннего железа она исчезает. На смену весьма специфическому и в значительной степени условному искусству, которое нашло свое отражение в перечисленном материале, пришел новый изобразительный стиль скифо-сибирской общности с его весьма реалистическим искусством, когда уже не надо гадать, кого изображает тот или иной предмет. Этот стиль был

распространен на широкой степной и лесостепной полосе от Дуная до Ордоса в Монголии. Образование скифо-сибирской общности является одним из отражений тех колоссальных изменений, которые произошли в первые века I тыс. до н.э. Это новшества в области экономики (появление железных орудий, кочевого скотоводства в степи и отгонного в лесостепных районах) и вызванные этим изменения социальных отношений и мировоззрения людей. В Обь-Иртышском междуречье, как и в остальной части лесостепи Западной Сибири, появляются изделия, выполненные в скифо-сибирском зверином стиле (рис. 2, 4).

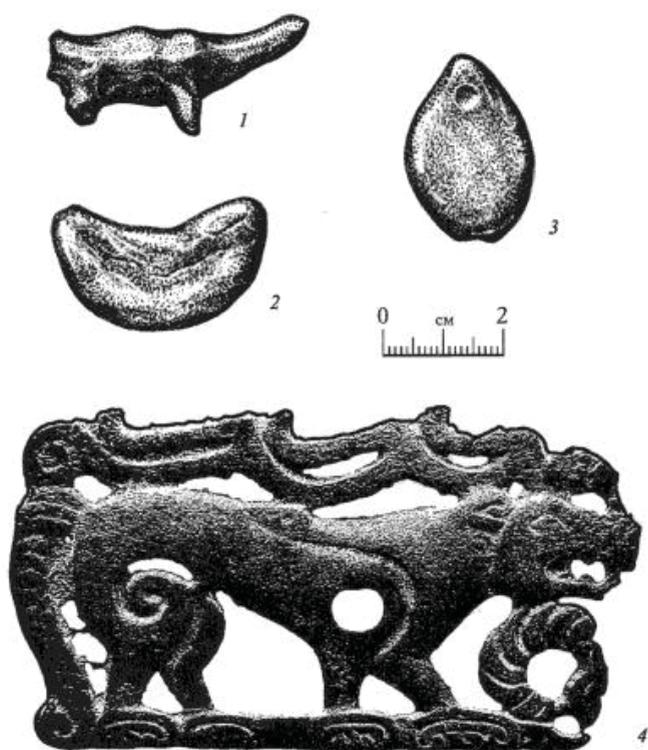


Рис. 2. Мелкая пластика:

1–3 – Завьялово-5; 4 – Н. Шарап (1, 2– глина; 3 – камень; 4 – бронза)

Все сказанное выше является еще одним подтверждением того, что со значительным изменением условий жизни общества происходят и определенные изменения в его мировоззрении, в том числе и в изобразительном искусстве.

Список литературы

1. Матвеев А. В. Ирменская культура в лесостепном Приобье. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. гос. ун-та, 1993.
2. Молодин В. И. Древнее искусство Западной Сибири (Обь-Иртышская лесостепь). – Новосибирск: Наука, 1992.
3. Молодин В. И., Октябрьская И. В., Чемякина М. А. Образ медведя в пластике западносибирских аборигенов эпохи неолита и бронзы // Медведь в древних и современных культурах Сибири. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии, 2000. – С. 23–36.
4. Молодин В. И., Парцингер Г., Гаркуша Ю. И., Шнеевайсс Й. и др. Чича – городище переходного от бронзы к железу времени в Барабинской лесостепи. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии, 2001. – Т. 1.
5. Молодин В. И., Парцингер Г., Гаркуша Ю. И., Шнеевайсс И. и др. Чича – городище переходного от бронзы к железу времени в Барабинской лесостепи. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии, 2004. – Т. 2.
6. Молодин В. И., Соболев В. И. Предметы мелкой пластики с Абрашинского городища // Пластика и рисунки древних культур. – Новосибирск: Наука, 1983. – С. 105–108.
7. Мыльникова Л. Н., Чемякина М. А. Традиции и новации в гончарстве древних племен Барабы (по материалам поселенческого комплекса Омь-1). – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2002.
8. Новосибирская археологическая экспедиция (1957–1995): [летопись]. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии, 2010.
9. Троицкая Т. Н., Ермакова Н. В. Мелкая пластика с городища Завьялово–5 // Археолого-этнографические исследования Северной Евразии: от артефактов к прочтению прошлого. – Томск: Аграф-Пресс, 2012. – С. 246–247.
10. Шрамко Б. А. Глиняные скульптуры лесостепной Скифии // Российская археология. – 1999. – № 3. – С. 35–49.

О. Е. Левченко*Российский государственный гуманитарный университет,
г. Москва*

САЙНС-АРТ КАК СПОСОБ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ НАУКИ И ИСКУССТВА

Данная статья посвящена общей дескрипции нового, еще формирующегося, направления искусства сайнс-арт. Основное внимание автор уделяет ответам на базовые вопросы в понимании сайнс-арт: что в рамках анализируемого явления искусство может дать науке, что наука может дать искусству и что они могут дать друг другу. Важным элементом сайнс-арт являются его культурно-антропологические практики: парадигма и роль художника и ученого и варианты их возможного взаимодействия, – и в данной статье представляется необходимым осветить данный аспект.

Ключевые слова: искусство, наука, технологии.

Science-art (далее будем использовать термин «сайнс-арт») – формирующееся направление актуального искусства, где при помощи современных технологий и новейших выразительных средств, основанных на научных методах, разработках и достижениях, воплощается в жизнь художественный образ.

Наука здесь не имеет исключительно прикладного значения и не является только инструментом для достижения целей искусства. Сайнс-арт – это сотрудничество, при котором ничто не является средством, но каждый компонент направлен на решение поставленных задач. Поставленных кем? Художником или учёным? Зачастую это могут быть разные люди, которым необходимо работать совместно и, что наиболее важно, понимать друг друга, несмотря на разницу в языках (язык науки и язык искусства), чтобы создать оригинальный арт-объект. Впрочем, два этих амплуа может объединять в себе и один субъект, который предстает в качестве универсала, способного примирить в себе разные подходы и методы. В качестве примера приведем Николаса Ривза, который благодаря двум образованиям (в области архитектуры и физики) создает объекты от идеи до воплощения. Одним из таких его проектов стала знаменитая «Небесная арфа», позволяющая слышать музыку облаков. Метеоэлектронная инсталляция снабжена лазерным дальномером, анализирующим облака по различным параметрам (высота, скорость, плот-

ность и т. д.), и полученные лазером данные преобразуются в мелодию в режиме реального времени.

Новизна изучаемого предмета заключается в самой его сути, в том формате, в котором происходит взаимодействие науки и технологий, с одной стороны, и искусства, с другой. Это встречное движение, а не вынужденное обращение к другой области. Например, когда импрессионисты рассчитывали принцип смешения и восприятия цветов, они, разумеется, обращались к научному знанию, к оптике, но то было необходимое использование этого знания для решения исключительно художественных задач. Этим примером мы хотим еще раз обратить внимание на принципиально иной характер связи науки и искусства в сайнс-арт объектах, характер взаимовыгодного сотрудничества, а не сотрудничества, где один из «партнеров» выполняет служебную функцию.

Вышесказанное говорит о том, что мы имеем дело с трансдисциплинарным феноменом. В данном случае особенно важно подчеркнуть, что речь идет не о междисциплинарности, когда на стыке двух явлений возникает третье, а именно о трансдисциплинарности, когда явления проникают друг в друга, переплетаются, подобно тому, как смешиваются краски в воде. Р. Лоуренс пишет: «...междисциплинарность предполагает сохранение дисциплинарных границ; мультидисциплинарность – объединение методологического и концептуального инструментариев различных областей науки; трансдисциплинарность – способ синтеза ресурсов дисциплинарной и внедисциплинарной сфер, итогом которого оказывается познавательная модель, не сводимая ни к одной из составляющих ее частей. Результаты ее теоретической экспликации раскрываются в трех взаимосвязанных перспективах: переоценке представлений о гносеологической ценности знания, новых представлениях о субъекте познания и предпосылках формирования теорий» [5, с. 488–489]. Таким образом, сайнс-арт (в своем идеальном воплощении) должен иллюстрировать слияние научного и художественного, слияние, которое невозможно впоследствии расчленить на некие условные части, маркируемые соответственно научным компонентом и компонентом искусства, как нельзя с помощью подручных средств разделить воду обратно на кислород и водород.

И прежде чем говорить о том, что мы получим от объединения усилий науки и искусства, посмотрим, где же они разошлись, ведь начало они берут из одного корня. Это две ветви познания. Еще раз прибегая

к метафоре языка, скажем, что наука и искусство подобны двум разным языкам, каждый из которых с помощью своих средств называет и описывает окружающий мир, мир единый, позволяющий получать различные понятия о себе (мировоззрения), именно благодаря тому, что рассматриваться он может различными методами: через призму науки или через призму искусства – в нашем случае. Вариантов может быть гораздо больше.

Наука как способ осознанного познания окружающего мира занимает главное место. Но так сложилось только в рамках нашей, современной, европейской цивилизации, избравшей науку своим кредо. Об этом упоминал еще О. Шпенглер в своем труде «Закат Европы», определяя нынешнюю европейскую цивилизацию как «фаустовскую», то есть направленную на научное постижение мира, в чем сегодня мы и убеждаемся постоянно; а ещё за несколько лет до публикации первого тома «Заката Европы» русский философ С. Булгаков писал, что «Фауст символизирует собой европейскую мысль, отрешившуюся от опеки богословия, пытающуюся идти на своих ногах и впервые отдающую себе отчет в своих силах» [2, с. 107]. Это, конечно, не значит, что искусство как метод познания не востребовано современностью, однако оно воспринимается как дополнительный, необязательный элемент познания, а не основной. Об этом говорит и Фейнберг в своей работе «Кибернетика, Логика, Искусство»: «В самом деле, вряд ли могут возникнуть сомнения в необходимости, например, науки как незаменимого метода познания объективного мира. Между тем для искусства, если вдуматься, все еще нет столь же общепризнанного определения, почему оно необходимо и незаменимо» [3].

Далее перейдем к ответам на вопросы, которые помогут нам лучше понять природу рассматриваемого явления: «Что может дать науке взаимодействие с искусством?», «Что может дать искусству взаимодействие с наукой?» и «Что искусство и наука могут, взаимодействуя, дать друг другу?». Наряду с тем, что функцией искусства является передача чувств, эмоций, личного опыта, оно отвечает также и за передачу знаний. И здесь искусство впервые вторгается в область науки, которая постулирует себя в качестве единственного источника достоверного знания, занимается (или должна заниматься) поиском абсолютной истины. Искусство способно предвосхищать, оно, как писал Бродский в своей Нобелевской речи, пользуется сразу «тремя методами познания: анали-

тическим, интуитивным и посредством откровения» [1, с. 20]. Первый, более характерный для науки, способен только на эволюционный путь развития. Перескочить же через несколько этапов, совершить революцию (научную, техническую) возможно, только используя наряду с первым второй и третий методы познания, которые, как принято считать, наиболее характерны для искусства.

Что может дать науке взаимодействие с искусством? В первую очередь, наглядность. Если наука стремится демонстрировать свои достижения широкой публике, то визуализация через объекты современного искусства – самое эффективное (и эффектное) решение. Ясность – вот один из важнейших компонентов любого научного знания, ибо ясность – это однозначность (не в смысле узости) понятий и то, к чему должна стремиться любая наука. Как писал Хаксли, «разрозненные научные знания, понятия о различных предметах и явлениях окружающего мира под воздействием искусства предстают в новом свете, располагаются в определенном порядке, как металлическая стружка под воздействием магнита. Искусство – это сила, организующая интеллектуальный хаос в нечто цельное, делающая истину, выраженную поэтически, средствами искусства, более ценной, нежели истина, выраженная прозой науки» [4, с. 296–297].

Преимущество направления сайнс-арт заключается в его способности осмысливать науку с новой, непривычной для нее, стороны, наполняя смыслами не только и не столько аналитическими, сколько эмоционально-чувственными. Очевидная эмоциональная составляющая, вносимая частью «art» в область «science» помогает науке персонифицироваться, стать более человеческой. Отчужденность научного знания (как от автора, так и от зрителя) сменяется вовлеченностью и непосредственным участием. «Стадия развития современного искусства такова, что интересно создавать произведения искусства, которые обладают метаболическими свойствами. То есть обмениваются энергией, воспроизводятся, самосохраняются» [6], – комментирует Дмитрий Булатов, один из ведущих кураторов сайнс-арт проектов. Показательным примером будет интерактивная инсталляция «Оазис» арт-группы «Everyware», демонстрирующая ранние стадии зарождения жизни на Земле: расположенный на столе сенсорный экран покрыт черным песком, сдвигая который зритель запускает процесс эволюции, и чем больше свободно-

го от песка пространства, тем быстрее идет эта эволюция, постепенно превращающая бактерий в рыб.

И здесь мы задеваем еще один пласт сайнс-арт: популяризация науки. Но популяризация не вульгарная, не до упрощения и тиражирования, а заинтересовывающая и поясняющая. Примером могут послужить работы Юлии Боровой, ценные уже своей демонстрацией химических реакций, которые она заставляет еще и звучать посредством специальных программных кодов: замороженный зритель, вероятнее всего, решит разобраться в том, что же такое «сольватация», и это только в первом приближении, а ведь возможно и глубокое проникновение в природу увиденного объекта этим самым зрителем.

Весной 2012 г. в Екатеринбурге прошла выставка «Science-Art – искусство для науки», на которой автор данной статьи выступила в роли куратора. Одной из задач выставки было привлечение молодежи в науку. По итогам выставки было получено множество отзывов и комментариев от старшеклассников, их родителей и наставников, что именно такой формат подачи научного материала оказался наиболее действенным. И это было важно, поскольку результат был достигнут: в «живом» взаимодействии с «живыми» экспонатами, когда перед зрителем предстают уже не просто химические и физические свойства и опыты, языки программирования и механические устройства, а когда все вышеперечисленное переосмысливается и наполняется образностью, наглядностью, художественностью, рождается понимание, казалось бы, сложных явлений. Комплексные формулы обретают реальную оболочку, оболочку, которую можно презентовать.

Что может дать искусству взаимодействие с наукой? Прежде всего, для искусства это совершенно новый способ выражения и проявления себя. Современное искусство, подобно Царю Мидасу, который превращал в золото все, к чему прикасался, обращает все в средства выразительности, зачастую переходя все мыслимые границы целесообразности, и вот оно добралось до области науки и техники. При рассмотрении некоторых сайнс-арт объектов становится очевидным заложенный в них дуальный посыл: это, с одной стороны, демонстрация новых возможностей науки и технологий, а с другой – реализованная творческая интенция, выраженная не через слова, краски или ноты, но через те или иные технические решения или физические, химические, биологические материалы. Таковой является инсталляция «Северное сияние»,

созданная разработчиками компании «Лабфер» по инициативе проектной группы «Мостмодерн»: внутри закрытой круглой конструкции находится движимая при помощи контроллера емкость с ферромагнитной жидкостью, которая отражает лучи зеленого лазера на внутреннюю сторону полупрозрачного покрытия, и зритель видит завораживающие хаотичные узоры.

Мы находимся у самых истоков высокотехнологичного искусства, искусства, формы которого невозможно было прежде даже помыслить. Новые средства, которых просто не было у мастеров прошлого, дает нам само время, ориентированное на быстрое развитие технологий, и остается только догадываться, как всегда это делали писатели-фантасты, к чему может прийти художественная мысль, имеющая на вооружении подобные средства для самовыражения.

Такое искусство – отражение времени, демонстрирующее переход к постбиологической эпохе, где все менее очевидными становятся границы между живым и искусственным. Данный тезис доказывает проект Стеларка «Третье ухо»: на основе ДНК художника-биопанка было выращено и вживлено в его руку третье ухо, к которому подвели не только кровеносную систему, но и микрофон с системой Bluetooth и выходом в интернет.

Симптоматично, что искусство по своей сути тоже является живым (индивидуальность, образность, авторский замысел, претензия на уникальность и совмещение принципов вневременности и сиюминутности, и т. д.), и даже оно подвергается влиянию со стороны «бездушных» науки и технологий. Но и искусство способно выиграть от интеграции с наукой, как уже говорилось выше. Слишком многие формы актуального искусства уже отработаны, в форме же, которую мы подвергаем анализу, таится невероятное увеличение возможностей выражения мыслей, новые средства передачи образов, новые инструменты. Сложно сказать что-то новое в уже существующих направлениях contemporary art, и в этом смысле потенциал искусства, которое напрямую связано с наукой и технологиями, очень велик.

Зададимся следующим вопросом: «Чего наука и искусство могут добиться, объединив усилия в рамках анализируемого направления?». Прежде всего, для искусства и науки такой способ интеракции, как сайнс-арт, – это возможность проанализировать в непосредственном взаимодействии противоположную сторону. Для создания сайнс-арт

объекта художнику необходимо на какое-то время научиться разговаривать на одном языке с ученым и наоборот. Если выразиться иронично, то художник начинает смешивать не краски на холсте, но реактивы в пробирке, а ученый убирает в сторону таблицы и формулы и надевает набекрень голубой берет. Они встают на позицию другого, иногда даже меняются ролями. При создании объекта сайнс-арт одной из задач художника является погружение в научную проблематику, исследование. Задачей ученого в данном случае становится демонстрация неких постулатов, облаченная в метафоричную форму.

Вторыми очень важными причиной и следствием взаимодействия научной и художественной областей знания при помощи сайнс-арт является возможность посмотреть со стороны на собственные практики. Искусство и наука, выходя за рамки своих систем координат, вступая на чужую территорию, покидая пространство используемых ими инструментов и методов, получают возможность оглянуться назад, на область, из которой они вышли, на присущую им специфику и динамику, посмотреть отстраненно на то, что они создают.

Если говорить о гуманитарной составляющей явления, то сайнс-арт обоснованно может считаться одним из путей достижения компромисса в споре «физиков» и «лириков». Это явление, призывающее обе стороны к диалогу. Для создания сайнс-арт объекта необходима встреча художника и ученого (встреча двух людей, встреча группы людей, встреча внутри одного человека) – встреча, за которой следует общение, попытки понять друг друга, совместная работа. Для сайнс-арт выставок встречаются целые сообщества, которые ранее и не думали взаимодействовать, как, например, это было в рамках выставки «Внедрение» (Laboratoria Art&Science Space, 2011), специально для которой представители научного мира из отдела нейронаук НИЦ «Курчатовский Институт» и представители художественного мира совместно создали десять новых работ, и главной темой для диалога между ними стали последние исследования мозга, нервной деятельности и памяти человека.

Как наука, так и искусство получают от анализируемой формы взаимодействия интерактивность – значимый элемент преобладающего большинства сайнс-арт объектов. Интерактивность порождает вариативность и соавторство. Зритель уже не просто наблюдатель, зритель выступает в роли творца. Так, воплощенный на данном этапе только в программном варианте музыкальный инструмент «Сферофонограф»

(Д. Перевалов, И. Татарников, Н. Рижская) представляет из себя сферу, на которую записана звуковая дорожка (т. е. звук представлен не в линейном, привычном для нас, формате), и зритель при помощи джойстика может с различной скоростью двигаться в любом направлении звуковой дорожки (т. е. две степени свободы: скорость воспроизведения музыкальной композиции и ее последовательность), таким образом, становясь соавтором музыкального произведения.

Интерактивность вносит динамику в жизнь. Это дополнительный инструмент для постижения непростых научных законов и парадигм, поскольку по-настоящему понять что-то можно только будучи вовлеченным.

Но каковы же критерии, по которым мы можем отнести какой-либо арт-объект к исследуемому направлению? Философия науки берет за критерии научного знания следующие показатели: научное знание должно быть объективным, интерсубъективным (в смысле всеобщности) и адекватным (своему предмету). Таким образом, когда речь идет об искусстве, интегрированном с наукой, справедливо будет применять к нему данные критерии – как критерии научности. Поскольку мы говорим о произведениях искусства, то априори задаемся вопросом, является ли объект таковым. Однако поскольку речь идет о произведениях актуального искусства, то, избегая излишней софистики, подчеркнем лишь важность концептуального обоснования. Переходя от общих критериев к частным, характерным именно для сайнс-арт, мы вслед за Дарьей Пархоменко отметим, что, во-первых, в объекте должна присутствовать научная проблематика. Во-вторых, должны быть использованы принципиально новые выразительные средства, те, которые также являются порождением времени. И третьим, но не обязательным элементом является элемент сотрудничества, т. е., как мы уже упоминали, при создании арт-объекта должен происходить диалог ученого и художника.

В заключение вновь обратимся к мнению Дмитрия Булатова: «Главная задача художника, работающего в области новых технологий, – конструирование живого будущего. А не мертвого, механического, которое растет без нашего участия. Во всех проектах художественного характера авторы пытаются дать объекту еще одну степень свободы, в то время как рациональные научные технологические проекты эту свободу срезают» [6]. Формат статьи не позволяет делать прогностику развития данного явления, но то, что развиваться оно будет очень широко и мно-

гогранно, очевидно. На наш взгляд, сайнс-арт – самое перспективное направление актуального искусства, обладающее просторным полем возможностей – уже имеющихся и тех, которые будут появляться с развитием науки и технологий.

Список литературы

1. *Бродский И. А.* Власть стихий. Эссе. Лица необщим выраженьем. Нобелевская лекция. – СПб.: Азбука-классика, 2010.
2. *Булгаков С. Н.* От марксизма к идеализму. – СПб., 1903.
3. *Фейнберг Е. Л.* Кибернетика, логика, искусство. – М., 1981.
4. *Хаксли О.* Целительный отдых: Рассказы: пер. с англ. – М.: Б. С. Г.-ПРЕСС, 2005.
5. *Lawrence R. J.* Housing and health: From interdisciplinary principles to transdisciplinary research and practice // *Futures*. – 2004. – 36. – № 4. – P. 487–502.
6. *Тимофеева И.* Искусство на грани // *Ведомости законодательного Собрания Новосибирской области*. – URL: <http://vedomosti.sfo.ru/articles/?article=34558> (дата обращения: 19.02.2014).

УДК 82+73/76

Л. В. Попова

Государственный институт искусствознания, г. Москва

ФЕНОМЕН «ДЕМОНИЧЕСКОГО» В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

В статье исследуются мотивы глубинного подсознания в творчестве авторов Серебряного века. Рассматривается понимание «демонического» в эпоху Серебряного века.

Ключевые слова: символизм, символ, «двойник», «Тень», «Анима», демон, демонизм, демоническая энергетика.

Начало эпохи Серебряного века в России связано с зарождением символизма. Само понятие «Серебряный век» возникает позднее, в среде русской эмиграции. До сих пор нет единого мнения, кому первому принадлежит название термина, встречается он у философа Николая Бердяева, писателей Николая Оцупа, Сергея Маковского.

Как и символисты Запада, русские символисты черпают вдохновение в Античности, Возрождении, Романтизме. Особый интерес представляла Античность. Поэты-символисты (И. Анненский, Д. Мережковский, К. Бальмонт) переводили античных авторов. Поэты символисты одинаково поклонялись и античным богам, и Христу. Но основным источником для вдохновения, переосмысления явилась родная почва, и, прежде всего, русская классика, а именно, Золотой век русской культуры, творчество Пушкина и Лермонтова. Название Серебряного века возникает применительно к Золотому веку. Большой интерес вызывало у символистов творчество Гоголя, Тютчева, Фета, и, более всего, Достоевского.

Основным постулатом символистов явилась фраза Тютчева «Мысль изреченная есть ложь» из стихотворения «Silentium». Важно то, что спрятано за мыслью, предметом, символом. Что есть символ? Валерий Брюсов, принадлежащий к «старшим» символистам (наряду с Д. Мережковским, З. Гиппиус, А. Добролюбовым, К. Бальмонтом, Ф. Сологубом), характеризует символы как «эмблемы, завещанные нам древностью, тем первым народом земли, который жил в общении с богом и ангелами». И эти люди знали «не тени вещей, но самые вещи».

С этим связано обращение символистов, особенно «младших» (А. Белый, А. Блок), к философии Канта, Шопенгауэра. Возникает также психологический интерес к человеческой личности, к глубинам подсознания, к «теневой» (по определению К. Г. Юнга), демонической стороне человеческой души. В связи с этим особый интерес вызывало творчество Достоевского.

Тень у героев Достоевского представляет собой «беса», «черта», «дьявола». Эту линию Достоевского продолжил Федор Сологуб в романе «Мелкий бес» (1892–1902). Главная сила дьявола, по определению Д. С. Мережковского, – «уменье казаться не тем, что он есть» [5, с. 214]. Ардальон Борисович Передонов, учитель гимназии, рекомендует себя статским советником. Окружающие удивленно разводят руками, ибо звание это очень высокое для учителя гимназии. Он мечтает о месте инспектора в Петербурге. Это «доходное место» для него сродни тому, чем являются для пушкинского Германна три заветные карты. Ради этого он готов жениться на своей родственнице Варваре, обещавшей ему протекцию у княгини Волчанской в Петербурге; если не поможет Варвара, самому стать любовником княгини. Передонов сеет ложь, и сам ведется на обман.

Рост «вверх» возможен для Передонова только по вертикали служебной лестницы. При этом он глубоко презирает тех, кто ниже его по положению: «Передонов говорил иногда “ты” гимназистам не из дворян; дворянам же он всегда говорил “вы”. Он узнавал в канцелярии, кто какого сословия, и его память цепко держалась за эти различия». Изначально Передонов производит благоприятное впечатление в обществе, является завидным женихом. Рутитов сватает ему сразу трех своих сестер, правда они – бесприданницы. Его успех в обществе вполне объясним: ведь общество состоит из подобных ему «мелких бесов». Взять, к примеру, его соседку Грушину, которая высказывается о «душе»: «Ну, какая там душа!.. что у пса, что у человека, один пар, а души нет. Пока жил, пота и был».

Главная цель в жизни Передонова – стремление к благополучию и комфорту, что и является одним из признаков «беса», «черта». К комфорту стремятся Хлестаков и Чичиков. Быть счастливым для Передонова – значит «ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу».

Черт Ивана Карамазова мечтает воплотиться в «семипудовую купчиху», «войти в церковь и поставить свечку от чистого сердца». Пере-

донов ходит в церковь, но его дурманит запах ладана. Но необходимо показать, «что он – человек верующий». При этом церковные обряды и таинства кажутся Передонову «злым колдовством, направленным к порабощению простого народа». И именно во время молебна появляется его «двойник» – «удивительная тварь неопределенных очертаний, – маленькая серая, юркая недотыкомка». «Когда же он протягивал к ней руку, она быстро ускользала, убегала за дверь или под шкаф, а через минуту появлялась снова, и дрожала, и дразнилась, – серая, безликая, юркая». Недотыкомка не имеет аналогий в русском фольклоре. По мнению М. В. Козьменко, наиболее «родственен ей образ Лиха Одноглазого – неотвязчивого демона несчастной судьбы в русских сказках» [4, с. 294], есть сходство с «огненной саламандрой средневекового западноевропейского фольклора или чудовищным насекомым, преследующим во сне Ипполита, героя романа Достоевского «Идиот» [4, с. 294]. Недотыкомка часто появляется во время молебна. Она является *Тенью* Передонова, но одновременно является для него и *Анимой*, воплощением злого рока, так как у Передонова нет никакого идеала, нет ничего святого. В результате его чувства «были тупы, и сознание его было растлевающим и умерщвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь». Передонов представляет собой романтического героя, но со знаком «минус». Он отрицает гармонию внешнего мира, симметрию, порядок, подобно художникам модерна, отрицающим прямую линию, заменяющим ее изгибом. «В предметах ему бросались в глаза неисправности, и радовали его. Когда он проходил мимо прямостоящего и чистого столба, ему хотелось покривить его или испакостить. Он смеялся от радости, когда при нем что-нибудь пачкали». Зло становится нормой в этом мире. Бога в мире не существует. Передонов – типичный романтический злодей, в нем есть что-то от Смердякова.

А. Хансен-Леве выделяет в модели раннего символизма 90-х гг. принцип «диаволизма». При этом «цельная мифологическая модель символического космоса (античного мира, фольклора и т. д.) и с ним связанные семиотические процессы диаволизируются» [8]. Под «диаволизмом» понимается «акт “разъединения”, рассекания целостного, цельного, положительного» [8]. Олицетворением «диаволизма» является антитворец (в гностическом смысле – «демиург») и «диаволический», демиургический художник. «Диаволизм» 90-х гг. понимается

«положительно как программа веселого, агрессивного разрушения, деструкции, снижения установленных положительных оценок» [8].

У Передонова, подобно Дон Кихоту, потеряна связь между предметом и «смыслом». Он весь во власти «призраков». «Призраки заслонили от него мир. Глаза его, безумные, тупые, блуждали, не останавливаясь на предметах, словно ему всегда хотелось заглянуть дальше их, по ту сторону предметного мира, он искал каких-то просветов».

В раннем символизме возвышенное, по А. Хансен-Леве, «становится антиценностью, т. е. превращается, дегиерхаизируется, становится амбивалентным: то, что находится наверху, например, божественное, сверхчеловеческое, сублимное, сознательное, духовное – подвергается снижению, становится чем-то низким, темным, подсознательным, телесно-хтоническим и т. д.» [8].

Передонов не может принять красоту внешнего мира, которую олицетворяет Пыльников, и радость жизни, воплощенную в Людмиле. Концепция возвышенного применима к художнику, Передонов – не художник, не творец, не антитворец, он просто разрушитель. «И в разрушении вещей веселился древний демон, дух довременного смешения, дряхлый хаос, между тем как дикие глаза безумного человека отражали ужас, подобный ужасу предсмертных чудовищных мук» [6].

Демоны античности могут быть и демонами разрушения. Ведь демоны связаны со смертью, провожают души умерших в Аид. Демоническая энергетика смертоносна. «Безумный ужас в нем выковал готовность к преступлению, – и несознаваемое, темное, таящееся в низших областях душевной жизни представление будущего убийства, томительный зуд к убийству, состояние первобытной озлобленности угнетало его порочную волю» [6]. Передонов хочет уничтожить недотыкомку, свое второе «я», он пытается зарубить ее топором, заколоть шилом, но вместо этого убивает клопа. Подобно Гамлету, заколовшему нечаянно Полония, он убивает «соглядатаев», которые мерещатся ему повсюду. Он сам фискал, и ему кажется, что и за ним следят, могут донести. Соглядатаи преследуют его в церкви: «...прятались за столбами, выглядывали оттуда, старались его рассмешить. Но он не поддавался». «Кот следил повсюду за Передоновым широко-зелеными глазами. Иногда он подмигивал, иногда страшно мяукал. Видно было, что он хочет подловить в чем-то Передонова, да только не может, и потому злиться» [6].

Недотыкомка, как Тень, является главным соглядатаем, она порождение его болезни, мании. «Уже ясно было, что она враждебна Передонову и прикатилась именно для него, а что раньше никогда и нигде не было ее. Сделали ее, – и наговорили» [6].

Недотыкомка – разновидность «черта», который может деформироваться, увеличиться и уменьшиться в размерах: «...то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собакою, столбом пыли на улице, и везде ползет и бежит за Передоновым...» [6]. У Сологуба есть аналогии с Гоголем. У Гоголя черт может поместиться в кармане кузнеца Вакулы. У Сологуба – недотыкомка прячется от Передонова в карман платья Варвары.

Ф. Сологуб, вслед за Гоголем, словно хочет, чтобы «насмеялся вволю человек над чертом» [5, с. 213]. Передонов вызывает смех не только у читателей. Его дьявольскую натуру чувствуют дети, которые смеялись в гимназии на его уроках. И вовсе не потому, «чтобы это ему нравилось. Напротив, детский смех раздражал Передонова. Но он не мог удержаться, чтобы не наговорить что-нибудь лишнего, непристойного, то расскажет глупый анекдот, то примется дразнить кого-нибудь помирнее. Всегда в классе находилось несколько таких, которые рады были случаю произвести беспорядок, – и при каждой выходке Передонова подымали неистовый хохот» [6]. И этот хохот страшен. Черт является отрицательной разновидностью Демона. Он связан с демонической смертоносной энергией. Демон-Передонов опасен. Он сам способен на убийство. Он убивает Володина, который представляется ему бараном. Убивая «жертвенное животное», Передонов, словно приносит жертву Дионису. Подобно пушкинскому Германну, Передонов оказывается запертым в психбольницу. Но это еще не все. Это – демон-оборотень. Именно таких людей Иван Карамазов называл «передовым мясом». Он вновь возникает в романе «Дым и пепел» (1912–1913) в роли вице-губернатора, творящего расправу над людьми, в союзе с черносотенцами. Подобно Передонову, словно возрождается Николай Ставрогин в романе А. Белого «Петербург» (1913) в образе Николая Аблеухова, безвольно революционера поневоле, отцеубийце.

Образ Демона становится символом. Символ, в представлении «младосимволиста» Вяч. Иванова, подобен солнечному лучу, который «прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере свое значе-

ние» [2, с. 219]. В каждой точке пересечения символа со сферой сознания «он является знаменем, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе» [2, с. 219]. Творчество художника, поэта есть «мифотворчество». На творчество многих поэтов и писателей Серебряного века оказало огромное влияние творчество М. А. Врубеля с его «демонианой». Для Врубеля Демон означал «вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе» [1, с. 304]. Наряду с «Демонами» Врубель пишет Христа. Христос и Демон у Врубеля уравниваются, они являются лишь ипостасями Диониса. Вяч. Иванов, развивая положения Ф. Ницше о дионисийском и аполлоническом, отмечал, что «в образе страдающего и на дереве распятого мирового Христа опять открылся древний Дионис, древнее мировое Древо Жизни» [3]. «Демоническое» тождественно дионисийскому. Миф о Демоне – один из основных мифов, творимый в эпоху Серебряного века. И каждый представитель этой эпохи творит его по-своему, и, следовательно, образ Демона испытывает различные трансформации.

Д. С. Мережковский (1866–1941), переводивший «Дафниса и Хлою» Лонга, переосмысливает античное наследие. Демоны, по Мережковскому, – боги античности, отвергнутые христианством.

«– Вот, говорят, недавно, как рыли колодец в винограднике у Маринолы, целого черта вытащили из глины...

– Что ты говоришь? Какого черта?

– Медного, с рогами. Ноги шершавые, козлиные, – на концах копыта. А рыльце забавное, точно смеется; на одной ноге пляшет, пальцами прищелкивает. От старости весь позеленел, замшился.

– Что же с ним сделали?

– Колокол отлили для новой часовни Архангела Михаила.

– <...> Дураки! Колокол – из пляшущего Фавна, быть может, древнего эллинского ваятеля Скопаса...

– Да, уж подлинно дураки. <...> Они и так наказаны: с тех пор, как новый колокол повесили, два года червь в садах яблони и вишни ест, да на оливы неурожай. И голос у колокола нехороший» [6].

Этот отрывок многое проясняет относительно иконографии черта. В Библии нет описания черта, Сатаны, беса. Черта часто изображали в человекоподобном виде, включая некоторые черты животных: рога,

хвост, копыта, шерсть. Прототипами могли служить Пан и Дионис. Мережковский описывает шабаш ведьм, поклонение Ночному Козлу:

«Козлиная шкура упала с него, как чешуя со змеи, и древний олимпийский бог Дионис предстал перед мной Кассандрой, с улыбкой вечного веселья на устах, с поднятым тирсом в одной руке, с виноградной кистью в другой...

И в то же мгновенье дьявольский шабаш превратился в божественную оргию Вакха: старые ведьмы – в юных менад, чудовищные демоны – в козлоногих сатиров...» [6].

Раннее творчество Мережковского – это воспевание Эллады. Античные боги равны Иисусу Христу. «Служи Ариману, служи Ормузду, – как хочешь, но помни: оба равны; царство дьявола равно царству Бога... великие страстотерпцы-галилеяне достигают такой же свободы, как Прометей и Люцифер» [5].

У З. Н. Гиппиус (1869–1945) Сатана выступает как «двойник»:

Он служит: то светильник зажигает,
То рясу мне поправит на груди,
То спавшие мне четки подымает
И шепчет: «С Нами будь, не уходи...»

Дьявол тоже является «божьей тварью», и он достоин сожаленья:

За Дьявола Тебя молю,
Господь! И он – Твое созданье.
Я Дьявола за то люблю,
Что вижу в нем – мое страданье.

Борясь и мучаясь, он сеть
Свою заботливо сплетает...
И не могу я не жалеть
Того, кто, как и я, – страдает...».

Демон в представлении К. Д. Бальмонта (1867–1942) близок к сократовскому:

Суровый призрак, демон, дух всеильный,
Владыка всех пространств и всех времен...
<...>

А. А. Блок, по мнению С. Л. Слободнюка, «поет желание смерти, но не саму Смерть» [6, с. 31].

Бальмонт – платоник, он молится «Единому» («Молитва вечерняя»). Блок – гностик. Слободнюк выделяет у Блока, как минимум, четырех божеств: Благой, Единый, София, Люцифер [7, с. 83]. Благой – владыка Смерти, Единый – могильного мира. Плюс еще появляется «демоническая Дама» и «Двуликый», который является прообразом Христа и Антихриста. Ведь «евангельская звезда, увиденная волхвами на востоке, как известно, парадоксальным образом соотносима не только с одним именем Сына – Утренняя Звезда, но и с его противником Люцифером» [7, с. 140]. Это скорее «анти-Христос, старший брат которого начнет разливать по страницам “Двенадцати”» [7, с. 140]:

И идут без имени святого
Все двенадцать – вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...

Что есть «пустота» для Блока? Хаос, из которого должен родиться новый мир. Бальмонт воспекает Огонь, как «бездну». Блок воспекает «мировой пожар», который являет собой революция:

Мы на горе всем буржуйам
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови –
Господи благослови!

Русские классики, словно, предвидели этот «пожар». Пожаром и убийством заканчивается бал-маскарад у губернаторши в романе Ф. М. Достоевского «Бесы». Пожаром, устраиваемым Передоновым, заканчивается бал-маскарад в «Мелком бесе» Ф. Сологуба. Взрывом бомбы заканчивается бал-маскарад в романе Андрея Белого (1880–1994) «Петербург» (1913).

Демоническим оказывается сам облик Петербурга в романе Андрея Белого. Изначально он дан в мрачном сером цвете, с «грязноватым, черновато-серым Исакием», с «кишащей бактериями зеленоватой водой». И, как воплощение Рока, возникает «Медный всадник», описанный еще Пушкиным. А. Хансен-Леве называет это полемикой «против канони-

зированных красот природы, которым противопоставляются механические, технические конструкции городского и современного мира» [8]. «Возвышенное живет исключительно в человеческих творениях, и отнюдь не в творениях Бога» [8]. Медный всадник, как и сам Петр I, сравнивается с Летучим Голландцем, который прилетел «из свинцовых пространств балтийских и немецких морей, чтобы здесь воздвигнуть обманом свои туманные земли, и назвать островами волну набегающих облаков» [8].

Как знамение хаоса, губившего Россию, появляется во время забастовки на улицах Петербурга «красное домино», подобно образу «Маски Красной смерти» Э. По. И Медный всадник возникает в «красно-багровых» тонах, подобно красному Всаднику Апокалипсиса. А по проспектам Петербурга бродят террористы, «бесы русской революции».

* * *

Образ Демона позволяет проследить соотношение сакрального и профанного в русской художественной культуре.

Начиная с Н. Гоголя, происходит постепенная профанация образа Демона. Демон приравнивается к «черту», «дьяволу», «бесу», несет отрицательную функцию. В творчестве Ф. Достоевского понятие «беса» пересматривается. Это относится к битве «дьявола с богом» у Дмитрия Карамазова, к «двум полюсам красоты» у Николая Ставрогина.

У представителей культуры Серебряного века отношение к Демону неоднозначно. Здесь налицо процесс «раздвоения». У Ф. Сологуба Демон превращается в «мелкого беса». У Д. Мережковского Демонами являются боги античности. У А. Блока Люцифер уравнивается с Христом. В этом сильно влияние Врубеля и В. Иванова. Демоническое сродни дионисийскому. И такое понимание демонического лежит в основе культуры Серебряного века.

Список литературы

1. Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике. – Л.; М., 1963.
2. Иванов В. И. Две стихии в современном символизме // Русские философы (конец XIX – середина XX века): Антология. – Вып. 1. – М., 1993. – С. 219–242.
3. Иванов В. И. Религия Диониса [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rvb.ru/ivanov/2_lifetime/rel_dionisa/vopr_zhizni_1905_7.htm (дата обращения: 03.01.2013).

4. Козьменко М. В. Комментарии к роману «Мелкий бес» // Сологуб Ф. К. Мелкий бес. – С. 303.

5. Мережковский Д. С. Гоголь и черт // Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи разных лет. – М., 1991 – С. 213–309.

6. Сологуб Ф. К. Мелкий бес [Комментарии М. В. Козьменко]. – М.: Худож. лит., 1988. [Электр. ресурс]. – URL: <http://lib.ru/RUSSLIT/SOLOGUB/bes.txt>. (дата обращения: 26.07.2012).

7. Слободнюк С. Л. Соловьиный ад. Трилогия вочеловечения Александра Блока: онтология небытия. – СПб., 2002.

8. Хансен-Леве А. К типологии возвышенного в русском символизме [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ruthenia.ru/reprint/blok_xii/xansenleve.pdf (дата обращения: 26.07.2012).

9. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. – М., 1991. – С. 95–128.

УДК 94(47+57)+79

А. С. Закурина (Петрова)*Российский государственный гуманитарный университет,
г. Москва***«ПОЛИТКАРНАВАЛ» 1930-Х ГОДОВ:
ПРАЗДНИЧНАЯ КУЛЬТУРА СОВЕТСКОГО
ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА (ИВАНОВО-ВОЗНЕСЕНСК)**

В данной статье на основе ряда архивных источников и материалов периодической печати автор анализирует культурное пространство советского провинциального города – Иваново-Вознесенска – сквозь призму элементов городской праздничной культуры 1930-х годов. Исследуется структура массового советского праздника, его декоративная и семантическая стороны в ракурсе формирования общественного сознания.

Ключевые слова: массовый советский праздник, городское пространство, идеология, общественное сознание.

На основе ряда источников (материалы периодической печати, архивные документы официального характера) мы попытались проанализировать, как меняющаяся в период усиливающегося тоталитаризма внутривнутриполитическая ситуация, в частности, курс на индустриализацию и коллективизацию, усиление политического контроля и идеологического нажима, отразился на характере городской праздничной культуры. Исследование построено на материалах культурной истории города Иваново, именовавшегося в советское время «третьей пролетарской столицей» республики.

Праздничная культура конца 1920–1930-х годов, прежде всего, была ориентирована на демонстрацию достижений в производственной сфере, что подтверждается характером праздничных лозунгов этого периода. Например, по свидетельству официальных документов, к празднованию 1 мая 1928 года на плакатах предлагалось написать следующие лозунги: «Да здравствует победоносное строительство социализма!», «Поднимай производительность труда!», «Долой старый рабский быт!», «Пролетарий, зорко следи за производством! Оберегай соцфабрику!», «Даешь трактор! Долой трехполку!» [9, с. 2]. Политические лозунги отражали дух социалистического соревнования, которым были проникнуты все сферы жизни общества: «За большевистские темпы индустриализации, за ликвидацию кулачества как класса на основе сплошной

коллективизации, за построение фундамента социалистической экономики!» [4, с. 3]; «В день 8 марта дадим новые сотни тысяч работниц и колхозниц в ударные бригады. Да здравствует соцсоревнование и ударничество!» [6, с. 3].

По сравнению с предыдущим десятилетием, в 1930-е годы изменился смысловой характер организации праздничных мероприятий. Если в 1920-е годы участники праздничных торжеств дифференцировались по вертикали «власть – население», то есть представители партийного руководства в буквальном смысле «возвышались» над толпой с трибуны, а население воспринималось как единая неразделенная масса, в 1930-е годы намечается горизонтальная дифференциация по иерархии «передовой – отсталый» уже изнутри этой «массы». Эта идея находит свое выражение и в текстах лозунгов 1930-х годов: «Позор дезорганизаторам социалистической стройки, летунам, рвачам и прогульщикам! Да здравствует железная пролетарская дисциплина на фабриках и заводах!» [4, с. 3]; «Да здравствует соцсоревнование и ударничество в колхозах! Долой лодырей и дармоедов! За выполнение сева в срок!» [5, с. 2].

Враг, образ которого в 1920-е годы связывался с политическими лидерами из других стран, дополняется в 1930-е образом «врага среди своих». Дифференциация населения на «своих» и «чужих» выражалась в разделении массы демонстрантов на колонны, причем впереди всегда шли передовики, отличники производства: «Передовые люди области, стахановцы и виноградовцы нашей промышленности занимают первое место в колоннах. Они окружены ореолом почета и славы, они – честь и гордость колонн» [11, с. 4]. «На плакатах колонны наказ Совету на будущее время. На шестах фанерные фигуры – хулигана, шинкаря, усиленной борьбы с которыми требуют демонстранты» [3, с. 1].

Таким образом, для советского праздника 1930-х годов характерно четкое разделение различных социальных групп на «хороших» и «плохих»; вертикальная дифференциация толпы в 1920-е сменяется иерархизированной дифференциацией в 1930-е, причем эта иерархия ярко визуализируется, становится предметом коллективного восприятия: «...Идут... Но не обезличенные массы. Сегодня колонны свободных строителей социализма ведут передовые лучшие люди страны, на щитах которых стопроцентные показатели» [15, с. 1]. По сути, такое деление на «лучших» и «худших» противоречило изначальной природе советского праздника – быть интегратором, и порождало эффект

«отчуждения» человека. Интерес представляет способ дифференциации толпы во время празднеств на группы по производственной принадлежности, посредством цветового маркирования: «Дождь, слякоть. Но на улицах четкими квадратами размещаются рабочие отряды. Группы пестрят словно колхозные луга. Вот зеленая длинная полоса сводного отряда Осоавиахима, синева летчиков, алый мак ткачих, ослепительно белые отряды физкультурников» [15, с. 1].

Интересно отметить, что с 1930-х годов обязательной компонентой праздничных мероприятий стало включение отрядов физкультурников, что, по всей видимости, было связано с одним из важнейших культурных проектов советской власти – формирования «нового человека». Однако, как отмечает Ш. Плаггенборг, идея воспитания физически развитого человека основывалась, прежде всего, на идее связи физической конституции человека с его работоспособностью, а также готовностью к военным действиям [10, с. 83–99]. Человек рассматривался как механизм, от уровня совершенства которого зависела производительность труда, а также надежность обороны страны.

Таким образом, советские праздники 1930-х годов являлись своеобразными инсценировками новой советской действительности в пространственном и временном измерениях, а в их структуре задавались образцы социальных иерархий. Эти «спектакли» должны были воплощать будущий, находящийся в стадии становления мир, помогать его «строительству».

Что касается декорирования городского пространства во время праздничных мероприятий, то, в отличие от первых послереволюционных лет, когда украшение зданий осуществлялось в достаточно свободной форме, к концу 1920-х годов декорирование городского пространства стало частью официального плана, а потому строго регламентировалось и находилось в ведении городской первомайской комиссии [16, с. 2]. Например, при подготовке к проведению 10-летия Октябрьской революции президиум Иваново-Вознесенского Губисполкома постановил особое значение придать украшению здания Губсуда: «Необходимость украшения этого здания диктуется соображением того значения, которое Губсуд имеет в системе Пролетарской Диктатуры и тем, что он помещается на центральной улице и все демонстрации и шествия проходят мимо него» [2, л. 85].

В это время властью был взят курс на отказ от любых традиционных элементов в праздничном убранстве города, символизирующий стремление полного разрыва с прошлым. В процессе подготовки к Первомайскому торжеству в 1928 году всем учреждениям и организациям предлагалось «убранству помещений придать наиболее красочный характер, причем от украшений зданий ельником воздержаться» [16, с. 2]. Уместно привести точку зрения С. Малышевой и А. Сальниковой, согласно которой обычай украшать здания еловыми ветками восходит к дореволюционной православной (а от нее – к языческой, дохристианской) традиции, и до революции был органичным элементом городской праздничной культуры [7, с. 125].

В декоративном оформлении зданий и площадей в дни праздничных торжеств отмечается усиление элемента противопоставления, причем декорирование идет не просто по пути украшения зданий отдельными элементами – праздничный декор становится целостным произведением-текстом. Об этом наглядно свидетельствуют визуальные источники по изучению праздничной культуры города в рассматриваемый период. Например, на одной из фотографий из фонда ГАИО, сделанной к 1 мая 1932 года, изображена огромная инсталляция, сооруженная на крыше одного из зданий, в основе которой лежала идея противопоставления силы и мощи СССР краху капиталистических стран, поддержанная цитатой из речи И. В. Сталина. В части инсталляции под названием «У них, у капиталистов – растущий кризис в экономике, промышленности и сельском хозяйстве» представлен макет фабрик, затянутых паутиной, на воротах которой висит огромный замок. Рядом – кукольная толпа манифестантов с лозунгами «Хлеба и работы!». Другая часть инсталляции – «У нас в СССР – растущий подъем соц. строительства в промышленности и сельском хозяйстве» показывает ряд огромных фабрик с дымящимися трубами и фигуру пролетария, протягивающего «руку братской помощи» бедствующим рабочим из капиталистических стран. Метод противопоставления советского и не-советского прослеживается и в текстах лозунгов 1930-х годов: «В странах капитала кризис и безработица. Там десятки миллионов безработных обречены на голод и вымирание. В советском союзе нет кризиса и безработицы, здесь благосостояние трудящихся растет изо дня в день. Пролетарии всех стран, идите по пути пролетариев СССР!» [4, с. 3].

Визуализация идеологических постулатов в праздничном убранстве города усиливается к середине 1930-х годов. В это время характер декорирования городского пространства ярко отражает процесс формирования культа личности вождя. Центральная городская газета «Рабочий край» сообщала, что в 1934 году, во время перевыборов в советы, предполагалось, что «...наиболее ярко будет оформлена площадь перед новым театром. По макетам художника Данилова строится 18-метровая вышка, на вершине которой будет гореть большой костер. На стене магазина «Союзрыбсбыт» поместятся два громадных портрета Ленина и Сталина. Над ними – интернациональные лозунги на пяти языках. Напротив театра возводится монументальная фигура красноармейца, охраняющего границы Советского союза» [14, с. 4].

Таким образом, символическое пространство города как микромоделю всей страны визуально маркировалось наиболее идеологически значимыми образами: Сталина как представителя настоящей власти, Ленина – как предшественника Сталина – эти образы призваны были обозначить легитимность власти Сталина как продолжателя дела первого вождя; а также образом воина-защитника, символизирующим важнейший элемент в структуре государства – армию.

Как отмечалось выше, в 1930-е годы декорирование городского пространства во время праздничных мероприятий шло по определенной идеологически выдержанной схеме. Здесь находит свое отражение идея движения от полицентричности 1920-х годов, когда по возможности украшались все здания, к моноцентричности, когда главный акцент делался на наиболее значимых в политическом смысле архитектурных объектах. Например, в 1935 году, к празднованию победы Октябрьской революции, здание Горсовета было украшено красочной комбинацией из бамбуковых тростей, зелени и цветных шелковых драпировок; здание городского комитета партии освещалось тремя тысячами лампочек и оформлялось лозунгами и портретами, а на крышу Дворца Труда был воздвигнут огромный макет земного шара со световыми стрелами по всему зданию с целью «художественно подчеркнуть тему единого фронта трудящихся против войны и фашизма» [1, с. 4].

Об усилении роли декоративной составляющей праздника, служащей эффективным способом идеологической визуализации, свидетельствует тот факт, что в 1930-е годы во время торжеств украшалась не только городская среда, но и колонны демонстрантов. Например, на де-

монстрации в честь международного юношеского дня в Иваново в 1937 году наиболее интересно была украшена колонна Меланжевого комбината: головная колонна меланжистов шла с макетом значка «ГТО», активисты комбината с макетами значка «КИМ», а физкультурницы шли с цветами в руках [8, с. 3].

Центром массовых праздничных мероприятий в 1930-е годы становится фигура Сталина. Слова и цитаты из речей вождя, его портреты составляют основную часть «демонстрационного материала»: «Счастливая молодежь! Она несет портреты людей, всю жизнь свою отдавших за счастливую молодость нашей страны, – портреты Сталина, Молотова, Ворошилова, Калинина» [11, с. 4], «...Торжество радости, бодрости, веселья и счастья бушует на улицах Иванова. – Жить стало лучше, жить стало веселее! – Спасибо товарищу Сталину за счастливую жизнь! Спасибо товарищу Сталину за счастливое детство! Ликующие слова привета несутся тому, под чьим руководством достигнуты наши грандиознейшие победы. В звонких песнях, в тысячах лозунгов, сотканых из цветов, весь народ прославляет любимого, мудрого вождя народов всего мира великого Сталина» [12, с. 1].

Подчеркнем, что в декорировании пространства города в визуальной (как в наиболее доступной) форме выражались наиболее значимые на данный момент политические идеи и решения. Например, к празднованию 18-й годовщины Октября город и колонны демонстрантов были оформлены под лозунгами, отражающими решения VII конгресса Коминтерна, укрепление мощи Советского Союза и успехи, достигнутые на стройке второй пятилетки [1, с. 4].

Итак, подведем итоги. В 1930-е годы праздник был не только частью культурной практики режима, он служил метафорой нового состояния общества – сама жизнь в СССР воспринималась как постоянный праздник. Праздник служил как бы индикатором, эмблемой достигнутого, и, вместе с тем, открывал перспективы для движения вперед. Кроме того, согласно логике роста и развития страны каждый праздник должен был превосходить по масштабам предыдущий. Исходя из этого, совершенно логичным является все более нарастающий размах проведения праздничных мероприятий из года в год.

Таким образом, массовый советский праздник даже в условиях провинциального города 1930-е годы представлял собой многослойное явление. Если в 1920-е годы основной функцией праздника была инте-

грация людей на основе апелляции к эмоциональной стороне, в 1930-е годы в центре внимания идеологов праздничной культуры оказалось стремление визуально утвердить мощь и славу советского государства. С этим, безусловно, связано увеличение масштабов праздников в 1930-е годы, их большая по сравнению с 1920-ми торжественность, репрезентативность по внешней стороне, а также усиление идеологической составляющей праздничных мероприятий и более строгая, чем в 1930-е годы регламентация их проведения.

Человек в данном случае становился не столько субъектом культуры, выражающим активное, творческое начало, сколько ее представителем, воплощающим типичные для всей социокультурной общности характеристики, то есть являлся не творцом культуры, а носителем ценностей данной культуры. В процессе праздника человек включался в определенный рода ритуал, и в результате следования ему у него создавалась иллюзия защищенности со стороны государства, а государство посредством этого ритуала получало максимальную возможность управлять массовым сознанием. И даже если руководитель – он же главное лицо в сфере организации праздников – становился жертвой террора, его место на праздничной трибуне никогда не пустовало. Ведь, по меткому выражению Матвея Рольфа, праздники красного календаря оставались в центре пристального внимания партийного руководства даже в тот период, когда и Москва, и провинция «купались в крови» [13, с. 202].

Список литературы

1. *Гурьянов А.* Праздничный наряд Иванова // Рабочий край. – 1935. – 17 октября. – № 240 (4851). – С. 4.
2. *Дело по проведению празднования 10-летия Октябрьской революции* // ГАИО. – Р-33, оп. 1, ед. хр. 2301. – Т. 1.
3. *Комсомольская демонстрация* // Рабочий край. – 1930. – 3 января. – №2 (3206). – С. 1.
4. *Лозунги к 1 мая 1931 года* // Рабочий край. – 27 апреля. – №95 (4192). – С. 3.
5. *Лозунги к 1 мая 1933 года* // Рабочий край. – 23 апреля. – №95 (4485). – С. 2.
6. *Лозунги к 8 марта 1933 года* // Рабочий край. – 6 марта. – №55 (4448). – С. 3.
7. *Мальшева С., Сальникова А.* Российский провинциальный город 1920-х годов: визуализация «советскости» // Визуальная антропология: Городские карты памяти / под ред. Л. В. Романова, Е. Р. Ярской-Смирновой. – М.: ООО Вариант, ЦСПГИ, 2009. – С. 121–142

8. *На демонстрации* в честь международного юношеского дня в Иванове // Рабочий край. – 1937. – 3 сентября. – № 203 (5115). – С. 3.

9. *Перед 1 мая*. Корпоративные лозунги // Рабочий край. – 1928. – 21 апреля. – № 92 (2995). – С. 2.

10. *Плаггенборг Ш.* Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. – СПб.: Изд-во журн. «Нева», 2000.

11. *Праздник* гордости, силы и славы. 125 тысяч трудящихся на октябрьской демонстрации в Иванове // Рабочий край. – 1937. – 7 ноября. – № 257 (5168). – С. 4.

12. *Праздник* радости и счастья. 125-тысячная демонстрация на улицах Иванова // Рабочий край. – 1935. – 10 ноября. – № 258 (4869). – С. 1.

13. *Рольф М.* Советские массовые праздники. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009.

14. *Художники* украшают город // Рабочий край. – 1934. – 27 октября. – № 248 (4559). – С. 4.

15. *1 мая* в Иванове // Рабочий край. – 1933. – 4 мая. – № 103 (4493). – С. 1.

16. *1 мая* – наш пролетарский праздник // Рабочий край. – 1928. – 24 апреля. – № 94 (2998). – С. 2.

Ю. В. Стракович

Государственный институт искусствознания,
г. Москва

ЦИФРОВАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ДЕМАССИФИКАЦИЯ КУЛЬТУРЫ В XXI ВЕКЕ

В статье кратко рассматривается история культурной фрагментации в цифровую эпоху. Основное внимание уделяется анализу процесса трансформаций массовой культуры в новой информационной реальности и того влияния, которое он оказывает на отношения людей с музыкой.

Ключевые слова: цифровая революция, цифровая эпоха, фрагментация, длинный хвост, персонализация, нишевая культура, информационное общество, социология музыки.

Тот факт, что сегодня культура претерпевает масштабные трансформации, не вызывает сомнений. Целый ряд серьезных технологических изменений, произошедших накануне XXI века и получивших обобщенное название *цифровой революции*, активное вхождение в жизнь современного общества компьютерных, и в частности сетевых, технологий оборачивается для многих социальных и культурных сфер неожиданно серьезными последствиями. Логически следующая за цифровой революцией *цифровая эпоха*, казалось бы, есть не что иное, как всего лишь прежний мир, несколько преобразенный новыми техническими устройствами и предлагаемыми ими возможностями. Между тем, на деле плоды цифровой революции вторгаются в *глубинные основания* вчерашнего мира, провоцируют совершенно новые стратегии поведения людей, новый способ их мышления и, как следствие, формируют новую политическую, социальную, культурную реальность. Одной из важнейших трансформаций именно подобного рода – спровоцированных развитием технологий, и при этом претендующих на серьезнейшее влияние на сегодняшний и, главным образом, завтрашний мир – является тенденция к *демассификации, фрагментации* культуры.

В сущности, о движении культуры к демассификации в связи с развитием технологий – и главным образом технологий, связанных с медиа – заговорили задолго до того, как плоды технического прогресса приобрели свой современный вид. Некоторые наиболее категоричные исследователи – например, М. Маклюэн, отсчитывали начало эпохи демассификации от создания радиовещания, а в более глобальном смысле – от

самой электрификации [4]. Впрочем, более традиционным является скорее противоположный взгляд: как радио, так и появившееся позднее телевидение принято считать основой *глобальной массивификации* культуры и общества, произошедшей в XX веке. Именно «электрические» средства коммуникации, ставшие доминантными в прошлом столетии, во многом предопределили масштаб всемирного распространения массовой культуры, явившись тем средством, которое способствовало укоренению в общественном сознании как отдельных культурных феноменов, так и целых мировоззрений. Однако оставались они таковым лишь до тех пор, пока их интенсивное развитие не привело к небывалому разнообразию предлагаемых тематик, программ и каналов. Это разнообразие стало первым шагом к фрагментации культуры, признаваемой на этот раз уже довольно широким кругом исследователей. «Кабель демассифицирует аудиторию, разделив ее на множество мини-аудиторий» [6, с. 272], – утверждал Э. Тоффлер, считая демассификацию медиа одной из характерных черт «третьей волны» – т. е. фактически *информационного общества*. При этом эта демассификация, по мнению Тоффлера, вела в свою очередь к общей демассификации культуры, к разделению общества на специализированные мини-аудитории практически везде – в политике, религии, множестве областей социальной жизни. Наблюдениям Тоффлера вторил и Д. Нейсбит, также выделяя движение от массового к специализированному и от централизации к децентрализации в качестве характерных трендов информационной эпохи. «Культурно – мы утратили тягу к централизации какого бы то ни было сорта» [5, с. 143], – утверждал он, в качестве одного из аспектов общей децентрализации мира отмечая и фрагментацию искусства: «...расцветают тысячи школ и художников, и новых лидеров не появляется» [5, с. 336]. Примечательно, что весьма схожим образом описывали ситуацию в искусстве второй половины XX века и теоретики постмодернизма, хотя и в несколько ином контексте, связывая ее, подобно Ж. Делёзу и Ф. Гваттари, не столько с технологиями и процессами в медиа, сколько с общей децентрализованностью, мозаичностью, «*ризоматичностью*» постмодернистской культуры [10].

Впрочем, вне зависимости от того, связываем ли мы начало фрагментации культуры с формированием информационного общества либо же с концепцией постмодерна, надо признать, что компьютерные и сетевые технологии, получившие широкое распространение на пороге XXI столетия, заметно усилили тенденцию к демассификации, сло-

жившуюся прежде. Одной из причин этого является то, что, благодаря развитию интернета, количество альтернативных информационных потоков чрезвычайно возросло, значительно превзойдя плюрализм многоканального радио и телевидения. Другая важная причина связана с самой внутренней структурой интернета, одним из существенных свойств которого является горизонтальное устройство, противящееся любому централизованному управлению и иерархическому воздействию. В отличие от традиционных «электрических» средств коммуникации, почти всегда подчинявшихся политике влиятельных институтов, которые использовали свое верховное положение в медиа-вертикали для того, чтобы манипулировать массовым сознанием, «раскручивать» «звезд», будь то актеры или политики, создавать «хиты», будь то музыкальные композиции или идеи и ценности, сетевые медиа цифровой эпохи оказались устроены совершенно иначе. Практически невозможным в них стало намеренное «раскручивание» и навязывание чего бы то ни было, поскольку распространение любой информации здесь протекает стихийно, основываясь не на принудительном принципе «ротаций», а на сложных сетевых взаимосвязях, которыми пронизаны интернет-ресурсы. Во многом именно благодаря характерным для этих ресурсов механизмам функционирования на данный момент и утверждается «новая парадигма культуры – гетерогенное, множественное, картографическое пространство, расширять которое можно до бесконечности» [3, с. 102].

Описывая культурные закономерности, характерные для этого пространства, сегодня наиболее часто принято упоминать концепцию «длинного хвоста», представленную в 2004 г. Крисом Андерсоном. Суть концепции в общих чертах сводится к следующему: сегодня по мере того, как все более доступными становятся средства производства культурных товаров, а современные технологии делают их ассортимент больше не ограниченным физическим пространством магазинных полок, создаются условия бесконечно разнообразного выбора, в которых потребитель культуры – читатель, зритель, слушатель – начинает вести себя совершенно не так, как прежде. Его интерес смещается от общеизвестных культурных явлений к гораздо менее популярным и более специфичным. Человек уже не стремится смотреть, читать и слушать то же, что и все остальные, невероятное культурное разнообразие провоцирует его искать иные явления, большинству окружающих, быть может, неизвестные, но оптимально подходящие именно ему. В подтверждение своих заключений Андерсон приводит чрезвычайно красноречивую

статистику, наглядно демонстрирующую сколь стремительно утрачивает свои позиции массовая культура, как только переступает «порог» глобальной Сети. Вот что, например, происходит с потреблением музыки: если «в традиционной рознице 1 тыс. самых популярных альбомов составляет примерно 80 % всего рынка. (В среднем розничном магазине <...> 100 самых популярных альбомов могут привлекать более 90 % продаж)» [1, с. 163], то в интернет-пространстве «те же самые альбомы составляют менее трети рынка. Можно сказать, что половина рынка в Сети представлена альбомами, *менее* популярными, чем первые 5 тыс.» [1, с. 63]. Схожая ситуация наблюдается в области литературы: обычный книжный магазин, как правило, продает не более 100 тыс. самых популярных изданий, в то время как не менее четверти интернет-продаж приходится на книги за пределами первых 100 тыс. [1, с. 36]. Та же модель оказывается справедлива даже для таких специфических сфер, как политические и религиозные предпочтения, разброс которых в Сети также становится необычайно широк и разнообразен. Таким образом, в цифровую эпоху востребованными оказываются даже те – и нередко *в основном те* – явления культуры, которые ориентированы на чрезвычайно узкую целевую группу, и в целом происходит масштабный сдвиг «от массовой культуры к *массе параллельных культур*» [1, с. 215].

Корни данного сдвига при этом действительно уходят в трансформацию медиасистемы и отчетливо прослеживаются даже при самом поверхностном сопоставлении новых цифровых интернет-медиа с их традиционными офф-лайнowymi «коллегами». В основе традиционных медиа, как правило, лежит стремление к максимальному охвату аудитории, в то время как Сеть, сколь бы глобальную аудиторию она не охватывала, базируется на совершенно ином принципе – *предельной специализации*. Сетевые сообщества, форумы, блоги в основной своей массе формируются вокруг того или иного довольно узкого интереса; радиостанции, вещающие в интернете, практически никогда не претендуют на массовую аудиторию, стремясь вместо этого к удовлетворению нишевых запросов самого разного рода; видео-подкасты, все активней претендующие на роль телевидения XXI века, также, как правило, исходят из ориентации на специфические интересы небольшой целевой группы. В конечном итоге задача все усложняющейся культурной специализации цифровой эпохи – максимально точно удовлетворить потребности каждого человека, а потому неслучайно столь большим успехом пользуются сетевые ресурсы, в частности музыкальные онлайн-

радиостанции – такие как, например, imeem.com, Pandora, Last.fm – в которых нишевое деление наиболее радикально, и целевая аудитория «эфира» сужена до *одного конкретного слушателя*.

Столь развитая специализация и провоцируемая ей индивидуализированная стратегия потребления культурных продуктов несомненно имеет серьезные преимущества перед культурной ситуацией XX столетия с доминирующим в ней диктатом массового. В XXI веке ничто больше не вынуждает человека довольствоваться популярной культурой, прежде, как правило, навязанной медиа-вертикалью, теперь он может искать и выбирать именно те культурные явления, те произведения искусства, те интерпретации событий и мировоззренческие установки – в общем, *те культурные ниши*, которые близки именно ему, и с их помощью выстраивать свою собственную уникальную идентичность. При этом в цифровую эпоху формируются новые беспрецедентные возможности не только для культурного потребления, но и для самого культурного производства и распространения его плодов. Абсолютная демократичность интернет-медиа делает их площадкой свободной самопубликации для всех – журналистов и писателей, режиссеров и музыкантов, художников и философов, обеспечивая возможность доступа к их произведениям и идеям самой широкой публике. В демассифицированной культуре цифровой эпохи практически любое культурное явление имеет возможность не быть «хитом», известным и любимым всеми, но при этом все-таки – быть, полноценно существовать в общем культурном пространстве, быть замеченным и востребованным своей, пусть и не миллионной, аудиторией.

Демассификация, поощряя максимальное культурное разнообразие, открывает, таким образом, многообещающие возможности для развития культуры XXI века – и потому дает немало поводов для оптимизма. Между тем, даже самые радужные перспективы не отменяют того факта, что каждая из новых возможностей создает в свою очередь и новые проблемы. Так, отсутствие искусственных ограничений в производстве и распространении культурной продукции, формируя условия беспрецедентно разнообразного выбора, в то же время ведет к переизбытку, огромному *перепроизводству* культурной информации, а отсутствие в медиа цифровой эпохи централизованной фильтрации в конечном итоге оборачивается *информационным хаосом*, способным свести на нет многие преимущества демассифицированной культуры. Фрагментированное культурное поле хорошо тем, что теоретически имеет для

каждого даже самого уникального культурного запроса соответствующий ему нишевый ответ. Однако на деле там, где невозможно даже обозреть, не говоря уж о «примерить на себя», и сотую долю ниш, существующих сегодня в самых разных культурных областях, в том, кому действительно удастся, а кому нет, удовлетворить свои специфические интересы, существует слишком большая доля случайности. К тому же ничем не ограниченное культурное разнообразие провоцирует возникновение ситуации, которую Б. Шварц назвал «парадоксом выбора» [7], заключающимся в том, что пересекая определенную количественную черту, выбор перестает стимулировать человека, становясь слишком большим для возможностей его восприятия и в результате лишь парализуя его, демотивируя. Стремление познакомиться с как можно большим количеством предлагаемой информации при физической невозможности впитать ее всю, в конечном итоге притупляет не только остроту восприятия, но и само желание выбирать, вести поиск собственной ниши в безграничном океане культуры цифровой эпохи.

Проблема информационного хаоса, между тем, имеет свои потенциальные решения, коренящиеся, как ни парадоксально, в самих технических возможностях, предоставленных цифровой революцией. Над этими решениями трудится сегодня множество разработчиков, создающих и совершенствующих самые разнообразные технические средства, потенциально способные справиться с негативными последствиями культурного переизбытка – от контентных рекомендательных систем до механизмов сложной коллаборативной фильтрации [8; 9; 13]. Данные разработки существенно отличаются по механизму действия, но фактически призваны решить одну задачу: создать эффективный навигационный механизм, помогающий *той самой* культурной нише встретиться с *той самой* аудиторией в хаотичном информационном пространстве цифрового мира. Вполне вероятно, что со временем с большей или меньшей степенью успешности эта задача все-таки сможет быть решена. Однако это в свою очередь с еще большей остротой ставит другую характерную для цифровой культуры проблему, связанную с той самой специализацией, стремлением к максимально точному удовлетворению индивидуальных вкусовых запросов.

Принцип предельной специализированности, адресности, лежащий в основе демассифицированной культуры, имеет вполне очевидные преимущества, однако, как резонно замечают некоторые исследователи, таит в себе и серьезные угрозы. То, что было названо К. Роузен

эговещанием [11] – процветающая в мире нишевой культуры стратегия предельно индивидуализированного потребления информации, опасна тем, что рискует навсегда заключить человека в рамки того, что идеально соответствует его представлениям и ожиданиям, полностью укладывается в картину мира, определяемую им для себя раз и навсегда. Человек цифровой эпохи постоянно получая лишь «культуру по запросу», фактически обрекает себя видеть в окружающем мире только то, что хочет увидеть – и это ведет в свою очередь к самым негативным последствиям не только для кругозора или художественного вкуса, но и для самого его мировоззрения. При этом, по мнению ряда исследователей, например, К. Санстейна, широкое распространение мировосприятия, сформированного адресными медиа цифровой эпохи, предоставленной ими возможностью отворачиваться от всего, что не соответствует индивидуальной картине мира, может оказаться поистине разрушительной для социума силой, приведя в перспективе к предельной экстремизации, поляризации общества [12].

В сущности, опасения Санстейна затрагивают вопрос, являющийся, пожалуй, главной болевой точкой, связанной с культурной демассификацией: не означает ли фрагментация культуры, ее разделение на множество специализированных ниш, конца всего *общечеловеческого*, в частности – общечеловеческих ценностей? Сколько бы нареканий не вызывала в XX веке массовая культура, многим ли превзойдет ее культура демассифицированная, если ее итогом станет *массовое отчуждение*? Между тем, как верно отмечает И. Рамонет, в истории человечества «никогда еще не было случаев, чтобы целое общество впало в состояние коллективного отчуждения» [2, с. 244]. Вполне вероятно, что не случится этого и впредь. Однако преобразованный цифровой революцией мир, по-видимому, все же станет несколько иным, чем прежде – возможно, чуть более сложным, ведь в нем уже не будет готовой, predetermined культурной модели для всех, в нем каждый будет вынужден выстраивать свою идентичность без сторонних подсказок и указаний. Это мир, в котором, как утверждает Э. Тоффлер, «мы не получаем готовую ментальную модель реальности, мы вынуждены постоянно формировать ее и переформировывать». И хотя «это ложится на нас тяжелым грузом, но это же ведет к большей индивидуальности, демассификации как личности, так и культуры» [6, с. 279] – к той демассификации, которая вовсе не обязательно означает тотальную разобщенность, как вовсе не обязательно подлинную общность означала массовость. Эта демас-

сификация, безусловно, таит в себе немало потенциальных опасностей. Однако в то же время сама история развития человечества и его культуры дает серьезные основания полагать, что некоторые, пусть и довольно существенные, трансформации, происходящие в современном мире под влиянием развития технологий, едва ли способны превратить в набор разрозненных атомов человечество, пронесшее свое объединяющее культурное наследие через века.

Список литературы

1. *Андерсон К.* Длинный хвост. – М.: Вершина, 2008.
2. *Иоскевич Я. Б.* Новая потребительская ситуация и эволюция художественного поля // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации: сборник статей. – М., 1998. – С. 6–22.
3. *Костылева Т. В.* По дорогам культуры индивидуальных миров // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации: сборник статей. – М., 1998. – С. 89–107.
4. *Маклюэн Г. М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М.: Гиперборея, Кучково поле, 2007.
5. *Нейсбит Д.* Мегатренды. – М.: АСТ: Ермак, 2003.
6. *Тоффлер Э.* Третья волна. – М.: АСТ, 2004.
7. *Шварц Б.* Парадокс выбора: как мы выбираем и почему «больше» значит «меньше». – М.: Добрая книга, 2005.
8. *Belkin N., Croft B.* Information Filtering and Information Retrieval // Comm. ACM. – 1992. – Vol. 35, № 12. – P. 29–37.
9. *Cohen W. W.* Web-Collaborative Filtering: Recommending Music by Crawling the Web // Proc. 9th International World Wide Web Conference, 2000. – Amsterdam: Elsevier, 2000. – P. 685–698.
10. *Deleuze G., Guattari F.* A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
11. *Rosen C.* The Age of Egocasting // The New Atlantis. – № 7. – Fall 2004/ Winter 2005. – P. 51–72.
12. *Sunstein C.* Republic.com 2.0. – Princeton University Press, 2007.
13. *Terveen L., Hill W.* Beyond Recommender Systems: Helping People Help Each Other // HCI in The New Millennium. – Addison-Wesley, 2001. – P. 1–21.

Е. В. Охотникова

*Московский педагогический государственный университет,
г. Москва*

МАЯТНИК ПОСТОЯННЫХ ВОЗВРАЩЕНИЙ: РЕЦЕПЦИИ СТИЛЯ МОДЕРН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРОЙ

Статья посвящена рецепции стиля модерн в русской и итальянской культурах. Выявлены, рассмотрены и проанализированы механизмы и стадии культурной рецепции как явления, характеризующего индивидуальность национальной культурной парадигмы. В статье также рассмотрены формы рецепции модерна современной культурой.

Ключевые слова: культурная рецепция, стиль модерн, стиль Либерти, нео-Либерти, ностальгия, культурная трансформация.

Для культуры начала XX века огромную роль играет система отражений прошлого и предчувствие будущего. И в прошлые эпохи, конечно, каждое новое явление, создаваемое обществом или автором, несло на себе отблеск чего-то предыдущего, но в начале XX века эта отраженность становится в определенном смысле художественным принципом.

Для культуры рубежа веков, в которой столь значительную роль играла дилемма «быть или казаться» (решаемая, конечно же, в сторону «казаться») – любой художественный акт, любой творческий или жизненный опыт, уже при рождении своем сразу же оказывался в бесконечном потоке отражения. Культура модерн вводит человека в зеркальную комнату, стекла зеркал самые разные – отражающие, искажающие. В их рамках, оставшихся от других художественных эпох, каждая новая культурная форма должна была оглядываться на себя.

Модерн оставил человека в этом зазеркалье и в бесконечной цепочке отражений XX века, а вместе с ним и в его культуре, которой еще только предстояло разглядеть свой истинный облик. Такая метафора тем более уместна, что, начиная с рубежа веков, культура в большей степени становится частью личного опыта, а не только и не столько социального, как было в прежние эпохи.

Возрастает идентификация себя как субъекта и объекта культуры. И только всматриваясь в эти бесконечные отражения, каждый герой (или анти-герой) эпохи, примеряя на себя одежды прошлого, создает себя, настоящего.

Эта игра в отражения, переведенная на язык терминов, и является рецепцией. Рецепция (от лат. *receptio*) – заимствование и воспроизведение – термин, широко используемый разными науками. Культурная рецепция же представляет собой восприятие и трансформацию культурных реальностей различных эпох. Особенностью культурной рецепции можно считать то, что это процесс, обращенный не только в прошлое (то есть ностальгический, позволяющий работать с образами только предыдущего), но и в будущее.

Культурная рецепция – это процесс, запущенный в обе стороны – вперед и назад. Говорить о некоей универсальной схеме «работы» рецепции в культуре, возможно, было бы не совсем верным, можно выделить ряд фаз, которые проходит рецепция, и рассмотреть их на примере культуры модерн в ее отражениях в культуре XX и XXI веков.

Прежде всего, фазы культурной рецепции можно поделить на активные, и пассивные. В некоторых случаях появляются кратковременные активно-пассивные фазы, которые возникают в переходные культурные формации.

Итак, в отношении рецепции культуры модерн можно определить следующие фазы: трансформация, диалог, отрицание, забвение, символизация, ностальгия, изучение и символизирующая трансформация.

Из них к *активным* (то есть тем, в которых происходит активное видоизменение культурного и художественного поля под воздействием отражения) можно отнести трансформацию, диалог, отрицание, изучение. К *пассивным* (то есть к тем, во время которых рецепция становится как бы латентной, не проявляя активно формы воспринимаемой культуры, но «помнящая» о них) – забвение и ностальгия. К *пассивно-активным* формам, характерным для переходных культур и эпох сдвига культурных пластов, относятся символизация и символизирующая трансформация.

Можно говорить о своеобразной универсальности этих фаз как о некоем механизме рецепции в целом. Однако в разных национальных контекстах чередование фаз бывает различным, тому могут быть самые разные причины, обусловленные целым рядом контекстов.

В определенном смысле анализ механизма рецепции приводит к более глубокому пониманию культуры, так как проявляет ее сущность – процессы, не только связанные с настоящим, но имеющие отношение к культурной памяти и «менталитету» культуры.

Модерн как *явление культуры* гораздо шире, чем модерн как явление искусства. Как часть биографии общемирового художественного поля – модерн – это торжество асимметрии, изогнутых линий, поисков новых

пластических форм. Начало массового искусства, в конечном счете – начало дизайна. Однако для художественной сферы многих стран (а модерн как этап в истории искусства был повсеместно) модерн – только эпизод. Этого нельзя сказать о модерне как явлении культуры.

В контексте культуры модерн – явление стадияльное, водораздел между двумя мирами: прежним – доиндустриальным – и нынешним, индустриальным. Эпохальность этого явления тем выразительнее, насколько поменялись люди – люди до модерна и после; это два разных народа, имеющих хоть и общую историю, но разные принципы существования.

В контексте культуры модерн меняются не только художественные принципы мироустройства, изменениям подвергается мораль, традиции и представления о мире.

Переломность культуры модерн в контексте некоторых стран проявляется особо, если учесть, что в истории этих стран на период модерна приходится реформация политических и исторических траекторий. Рубеж веков стал свидетелем крушения четырех империй, одной из которых была Российская империя.

Итак, получилось, что модерн стал последним ее стилем, во всяком случае в «массовом» плане, в культуре воспоминаний, в рецепции последующих эпох, связанных с революцией и советским строем.

В Италии модерн также становится последним стилем «еще той Италии», Италии королей, и первым стилем пограничного состояния перед новой, фашистской Италией.

Попадания модерна в этот вакуум между двух эпох практически сразу сделали его объектом культурной рецепции.

Характерно, что для природы самого модерна как стиля – рецепция, то есть принятие, восприятие, является одним из ключевых принципов образования художественного языка. Модерн – один из самых «помнящих стилей» [5, 206]. Модерн в художественном поле – это бесконечное количество цитат других стилей и эпох (к ним можно отнести увлечение модерна восточными, японскими, например, мотивами или обращением вновь к эпохе рококо, например, в живописи К. Сомова). Однако *принципиальное отличие* модерна от других стилей состоит в том, что все эти *цитаты* или *мотивы* существуют уже в *видоизмененной форме*, пропущенной через призму рецепции внутри самого этого стиля.

Цитата кажется готикой, классицизмом, ориентализмом, но в чистом виде и форме ими не является. Более того, она является только внешним впечатком стиля и эпохи; тем, что оказалось на поверхности,

оболочкой, в которой уже нет явления по своей сути; более того – в эту оболочку уже помещена *иная суть* и иной смысл.

Так, модерн становится объектом рецепции еще в эпоху своего активного существования. И его практически первой фазой – и для России, и для Италии – становится *символизация* (нужно сказать, что эта фаза еще повторится, но с другим значением символа) [4, с. 120].

Практически сразу у модерна в России появляется теза и антитеза. С одной стороны, модерн – стиль купечества, богатых горожан, буржуазный, тесно связанный с городским бытом. Это стиль большой семьи и больших толп народа (поскольку именно в стилистике модерна существуют такие знаки массового искусства, как, например, реклама). Такая символизация в определенном смысле *противоречит* сразу же одному из первых постулатов, с которых модерн стартовал как стиль – искусства элитарного, дорогого, рукотворного. В итоге модерн – дома в стиле модерн, декоративно-прикладное искусство в стиле модерн и даже «поведение в стиле модерн» – контекст обывательской жизни. С другой стороны, антитеза: все, что связано с авангардом, – против модерна: все молодое, метущееся, лишенное уюта и уравновешенной гармонии, все авангардное выстраивает свою линию против модерна как символа старого мира.

С революцией и падением Империи связана фаза безусловного, острого отрицания. Борьба со стилем принимает воинствующий и почти агрессивный характер. Мещанство, разложение – это все, от чего новый советский мир должен быть избавлен. Резко критикуются художники модерна и все, кто «подпал» под модерн (советская историографии 1920–30-х годов пестрит многочисленными статьями, в которых можно встретить подобные фразы: «Врубель хороший художник, но *испорченный* модерном»). При этом нельзя забывать, что декорации модерна – дома, мебель, предметы быта продолжают существовать в жизни людей, сопровождать ее. И какой бы яростной ни была борьба со стилем, он продолжает жить вместе с человеком [3, с. 113].

При этом не ослабевает символизирующая сторона рецепции. Модерн – это *символ* прежнего мира, и он тут же становится знаменем всех, кто по прежнему миру тоскует. Характерный показатель – тексты А. Вертинского. Песни, или «песенки», как он их сам называл, пользующиеся огромной популярностью у людей, вымещенных волной новой системы. В этих текстах выстраивается хрустальный мир, которого не просто никогда не будет больше, но которого никогда и не было.

И модерн попадает в поле ностальгии. Особенно это значение: «модерн = ностальгия» усиливается за пределами России. Россия в изгнании, в эмиграции, тоскует именно о той России, которую помнит последней, за эту Россию они пытаются воевать и в эту Россию хотят вернуться (трагическое несоответствие советской реальности и иллюзорной эмигрантской – причина множества человеческих трагедий «возвращенцев»).

В советском контексте отрицание модерна длится достаточно долго – вплоть до послевоенной эпохи (эта тенденция, кстати, прослеживается не только в России, но и во всех европейских странах). Ужас Второй мировой войны не только потряс Европу, но в определенном смысле подвел черту под тоталитарными и силовыми преобразованиями мира, которые были свойственны началу XX века.

Ностальгия по модерну становится, прежде всего, ностальгией по лучшему прошлому: время модерна приходится на детство современников 50–60-х годов и – уже априори в контексте детства – воспринимается как что-то лучшее. Конец 60-х годов в России: символизация на новом уровне ознаменована стадией изучения, первые попытки систематизировать и осознать это явление, удаленное из контекста искусства и культуры на несколько десятилетий [8, с. 33]. Стадия символизирующей трансформации связана с концом 80-х и началом 90-х, когда модерн снова появляется в архитектуре (как своеобразный, неосознаваемый гротеск), но прежде всего – как символ новой складывающейся прослойки – новых «купцов», которые обращаются к модерну интуитивно, как к последнему из канонов.

Начало нулевых – всплеск волны изучения. Попытки *осознать* модерн как явление (публикации, выставки). И снова – возвращение к его первому значению – символизации (на уровне почти бытовом: кондитерские концерны, вновь образовавшиеся, копируют его стилистику, для того, чтобы визуальным образом предупредить ассоциацию с «преемственностью», традицией и историей). И опять модерн – оболочка, в которую вложено новое содержание, выходящее за пределы самого явления. Круг символов замыкается там же, где он замкнулся в начале XX века.

В Италию стиль Либерти приходит как заведомо «привнесенное явление». Заимствование явствует уже из самого название – английское слово, вернее фамилия – одного из владельцев магазинов с вещами в новом вкусе. Для Италии *Либерти* – это программное заявление но-

вой Европе – о том, что Италия – современная, индустриальная, прогрессивная [2, с. 34].

Либерти появляется целыми кварталами и, в отличие от русского модерна (в большей степени московского), который зачастую был сферой частного заказа, итальянский Либерти – это *общественные* здания, промышленные и административные, новые кварталы. В этом отношении к Либерти в Италии практически повсеместно применим *хронологический* принцип (чего нельзя с полной уверенностью сказать о России) – все, что построено в период 1900 и до начала 1920-х, несет на себе след нового вкуса.

Либерти появляется в культуре Италии *уже как рецепция* европейского Ар Нуво: то, как итальянцы поняли это явление. Рецепция, прежде всего в стадии символизации, – Либерти символизирует, манифестирует. И по этой причине, как любой манифест, – копирует оболочку, не всегда соответствующую содержанию.

Если воспринимать Либерти на территории Италии именно как *рецепирующий манифест*, сразу могут быть сведены на нет все «вопросы» к художественному воплощению этого стиля. С такой позиции становится объясним факт очень заметной механической трансляции элементов, а не принципов целого, таким образом, что всю декорацию модерна возможно как стук сколоть с фасадов и увидеть классический в своем объеме и пропорциях итальянский палаццо, восходящий к архитектуре чуть ли не Кватроченто.

Это символизирующе-знаковое понимание модерна итальянской культурой, как показала история, – было только одной стороной медали, внешней. Но было еще понимание модерна *как принципа*. Нового принципа мироустройства, антропоцентрического принципа, по которому модерн приближался к эпохе Возрождения, в которой человек был *мерой всех вещей, с той разницей, что теперь в арсенале человечества было значительно больше освоенных ресурсов и материалов*.

Такой модерн был *совершенно не тождествен* стилю Либерти, хоть они были родственны между собой. Все, кто работал в лоне культуры модерна, и понимал ее так, в дальнейшем стали авангардом искусства и культуры [4, с. 65].

Поэтому вряд ли можно удивляться тому, что следующее, уже сугубо итальянское, явление культуры и искусства – футуризм начнет жесткую схватку с модерном – Либерти, диалог по принципу отрицания всего, как раз потому, что Либерти *открывает* поле новых возможностей, знаме-

нует разрыв с Академией, но все еще олицетворяет «старое», а потому так воинственна позиция футуризма, желающего, как новый правитель, скорее позабыть и уничтожить тех, кто помог ему взойти на престол.

Однако если учитывать все детали, то нельзя не отметить, что в одном общем поле продолжают развиваться модерн и футуризм. Первый – тихо и медленно, второй – бурно, но кратко. И это поле фашизма, который перестраивает итальянский мир, соблюдая и жонглируя принципами сразу двух культурных явлений, позволяющих создать целое на балансе традиций (Либерти теперь символизирует их) и нового, примирить, скажем, отцов и детей.

Однако недоговоренность о терминах, с которой столкнулся Либерти еще в самом начале своего становления, проявила себя в контексте рецепции самым неожиданным образом. После Второй мировой войны архитектурные журналы вдруг заговорили о новом стиле в итальянской архитектуре, определяя его как *Нео-Либерти*. В программе этого направления был возврат к антропоцентричной архитектуре и развитие принципов инженерии и архитектуры начала века. Казалось бы, в визуальном ряду должны были появиться дома вновь в изогнутых линиях и с замысловатым декором, но нет. Совсем нет. Достаточно взглянуть на любой архитектурный пример и становится понятно, что к *художественной трансляции* – той самой первой рецепции стиля – культурой это не имеет никакого отношения. Здания в этом новом стиле напоминают скорее смесь конструктивизма, рационализма с некоторыми элементами, делающими общее впечатление более мягким. Понять, каким образом такие диаметрально противоположные в художественном поле явления носят одно имя (с поправкой на «нео»), можно, только если продолжать рассматривать модерн с *позиции явления культуры*.

Для архитекторов Нео Либерти было очевидно, что они продолжают *идеологию* художественных поисков начала века, но уже с поправкой на новые знания, инструментарию и, конечно же, картину мира. Послевоенный мир отстраивается с той точки, где был прерван естественный, и как казалось в пятидесятых, счастливый путь его развития – *до* футуризма (и – в скобках – фашизма).

В Италии Либерти никуда и никогда не уходил «насовсем» из культуры повседневности. Огромное количество предметов в этом стиле, зданий, мебели, сделанных добротнo и изящно, продолжали жить своей жизнью в домах итальянцев, продолжали воспитывать память о себе как часть естественного хода развития истории культуры. Либерти вписыва-

ется в сознание как часть биографии, очень личное прошлое, не абстрактное, на уровне страны, а конкретное, на уровне семейной истории.

Символизация Либерти утвердила его как символ ностальгии не только по всему, что связано с детством. Либерти как оболочка появляется тогда, когда речь идет об «истории». История семьи, история компании, промышленная история Италии. Это стиль первых коммерческих монополий, которого они продолжают придерживаться в оформлении продукции и по сей день.

При анализе стиля модерн как явления культуры и его рецепции итальянской и русской культурой открываются значительно большие перспективы и возможности понять культуру двух стран. При таком понимании стираются острые углы и упреки модерна в его «слащавости», предсказуемости, массовости.

Рассматривая модерн через призму рецепции можно еще и еще раз проявить черты каждой из этих двух культур. Так, в России, воспринимают его как событие и историю эпохи, той России, которая потеряна. Это образ-символ на уровне общественного сознания. Образ-символ Истории страны в принципе.

Для Италии – это история частная, очень личная. Но есть в русском и итальянском модерне и сходство, и оно в том, что ни там, ни здесь модерн не ушел совсем, он, как маятник, – возвращается в разных своих проявлениях, то как идея, то как образ, бесконечно, и никогда не заканчивается.

Список литературы

1. *Angeletti M.* A cavallo del novecento. – Milano, 2001.
2. *Bossaglia R.* Il liberty in Italia. – Roma, 2002.
3. *Bossaglia R.* La fortuna del Liberty. – Milano, 1980.
4. *Brosio, V.* lo stile Liberty in Italia. – Milano, 1967.
5. *Cremona I.* Il tempo dell'Art Nouveau. – Firenze, 1964.
6. *Давыдова О.* Модерн на высоте символизма или духовная дистанция жизни стиля // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. – М.: Спутник+, 2008. – С. 43–63.
7. *Скворцова И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. – М.: Композитор, 2009.
8. *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций: пер. с нем. – 2-е изд., испр. – М.: Весь Мир, 2008.

УДК 791.43

В. А. Андреева

*Российский государственный гуманитарный университет,
г. Москва*

КОНТЕКСТЫ ИЗУЧЕНИЯ ВИДЕОКЛИПА

Настоящая статья посвящена обзору подходов к изучению музыкального видеоклипа. Значительное внимание уделяется анализу вопроса о форме данного медиума. Автор приходит к выводу, что обусловленность структуры видеоклипа постмодернистской культурой, телевизионной реальностью, композицией песни или современным сознанием не отменяет возможностей этого медиума по реализации критического жеста.

Ключевые слова: видеоклип, видео, постмодернизм, медиа, телевидение.

Видеоклип является текстом, чья форма и содержание позволяют вместить смыслы разных уровней – музыкального, лирического, визуального; эстетического, этического, политического и других – и показать отношения между ними. Степень влияния видеоклипа на массового зрителя настолько велика, что он может сделать звезду из певца / певицы до того, как он / она покажет себя перед многотысячной аудиторией на стадионе «в деле» (примером тому служит творческий путь Мадонны). Соответственно, он приобретает особое значение в преподнесении образа исполнителя или группы. В целом «он является частью более общей тенденции по раскрытию связей между песней, альбомом и идентичностью артиста» [8, с. 252].

Прежде чем подробно разобрать контексты изучения видеоклипа, а следовательно, те моменты, которые привлекают исследователей в видеоклипе как форме массового искусства, остановимся на характеристике видео как технологии и медиума. Основываясь на статье Ивон Спилман (Yvonne Spielmann) [7], в общих чертах рассмотрим место видео среди других медиа и его возможности, позволяющие этой технологии трансформироваться в разные медиа – видеофильм, видеоинсталляцию, видеоклип и др.

Видео – это электронная технология обработки и передачи сигнала с теми же свойствами, что и у других электронных медиа (например, телевидения). Как медиум видео имеет свою семиотическую систему и эстетический словарь.

Гибкие характеристики видео обусловлены его особой возможностью создания изображений посредством разной аппаратуры (камеры, монитора, экрана, разнообразных приборов для спецэффектов – синтезаторов, аналоговых компьютеров). Видео тем и отличается от фильма (требующего проекционной техники) и телевидения (привязанного к трансляционной коробке), что не зависит от одной определенной структуры аппарата. Оно развивалось без специфической аппаратуры для его показа. Следовательно, нет и строго определенного пространственно-временного режима просмотра видео адресатом, как это происходит в случае с кино (зал кинотеатра и время досуга) и телевидением (скажем, большая комната квартиры и вечер).

По сравнению с фотохимическими медиа – фотографией и фильмом – видео одновременно записывает и воспроизводит изображение и звук. Это подчеркивает его суть: нет определенного места и фиксированного порядка возникновения, передачи и представления электронных изображений.

Для фильма и фотографии кадр (рамка кадра) и последовательность кадров оказываются неотъемлемыми чертами этих медиа. В видео акцент делается на расстояниях / положениях между кадрами, именно эти зазоры позволяют разнообразно менять конечный продукт (замедлять, перематывать обратно, наслаивать и т. д.). Специфика видео, таким образом, лежит в абстрактности процесса превращения форм волны, который возможен благодаря чувствительности электронных сигналов к обработке.

Эта обработка видео особым образом применяется в телевизионной технологии. Одной из главных конвенций телевидения является стабилизация обработки сигнала с целью избежания видимости линий сканирования, которые делают зримым телевизионный поток. Стабилизация необходима для достижения изображения «реального» мира. Такая форма подвергается разрушению и манипуляции в разных направлениях художниками, работающими с видео, чтобы показать пределы существующих общественных институтов и дискурсов. То есть возможности электронных манипуляций означают, что масштаб, форма, направления и измерения изображения – все как один являются изменяемыми элементами.

В силу своей гибкости, подвижности и нестабильной структуры видео легко адаптируется к совершенно разным медиа. Хотя, будучи зави-

симым от линейной обработки сигнала, оно находится еще и во временном континууме. А в цифровой сфере развитие не имеет пространственных и временных измерений: модификации могут происходить в любом направлении во многих измерениях. В компьютере – нелинейном медиуме – во главу угла ставится доступ к информации и ее хранение. Цифровой образ создан программированием символов и кодов, видео – при помощи блочных операций с электрической энергией. Но электронные эффекты можно симулировать в цифровой сфере. Все предшествующие медиа – рисунок, фотография, фильм и др. – могут быть симулированы в цифровых медиа. Именно поэтому Ф. Киттлер замечает, что конструкции «Virtual Realities коренятся вовсе не в имманентности компьютерного развития, но в фильме и телевидении» [1, с. 261].

Видеоклип как одно из приложений видеотехнологии (или даже полноценный медиум) имеет жесткую форму. Исследователи дают различные объяснения ненарративной форме видеоклипа и ее востребованности в современном обществе.

В существующей западной традиции изучения музыкального видеоклипа есть несколько отправных точек. С одной стороны, клип рассматривается в контексте теории постмодернизма. В этом случае фрагментация и обилие цитат в клипе объясняются свойствами, присущими всей современной культуре как постмодерной. С другой стороны, эта особенность видеоклипа объясняется предопределением его существования в рамках телевизионной технологии.

Третья группа исследователей обращает внимание на аудиторию: форма клипа позволяет быстро уловить сообщение, ее требует шизофренический субъект, преобладающий в современном обществе; она обеспечивает уход от проблем в царство мечты/фантазии.

Наконец, есть работы, посвященные исследованию музыкальной структуры песни как детерминирующей визуальную форму (музыка не имеет референта и переживается как эмоциональная эмпатия; музыка доставляет физическое удовольствие, что противоречит здравому смыслу линейного нарратива). Далее мы по порядку разберем каждое из этих оснований, чтобы показать преимущества и ограничения этих подходов при анализе видеоклипа.

Уил Стро (Will Straw) [8], опираясь в своих размышлениях преимущественно на рок-культуру, предваряет рассмотрение постмодернистского контекста видеоклипа описанием изменений, произошедших

в западной звукозаписывающей и музыкальной индустрии в 80-е годы и приведших к появлению критической составляющей в раскрутке рок-звезд. Речь идет об увеличении скорости записи песен, о выпуске отдельных песен – синглов – вперед альбома, а следовательно, интенсификации рок-культуры. Артист стал по-новому позиционироваться внутри этой культуры: его идентичность формируется на фоне противостояния маргинального направления и мейнстрима, он одновременно и сопричастен общей музыкальной культуре, и находится в оппозиции к ней. 1 августа 1981 года начал свое вещание канал MTV, в 1984 году была вручена первая премия MTV Music Video Awards. В связи с чем видеоклип стал играть одну из ключевых ролей в творчестве и продвижении продуктов на музыкальном рынке.

В основном, говоря о связи видеоклипа и культуры постмодерна, имеют в виду такие особенности данного медиума, как фрагментация текста, его гиперреалистичность и цитирование. Среди других характеристик постмодернистских текстов в данном случае важно отметить следующие: а) переопределение культурных форм внутри традиционных границ; б) соединение стилистического разнообразия с однообразием формы; в) конструирование текста как палимпсеста; г) создание текста в форме сети; д) сосредоточение искусства (в данном случае поп-музыки) на своей собственной истории.

Например, Н. Самутина в статье «Музыкальный видеоклип: поэзия сегодня» так описывает фрагментацию видеоклипа: «монтаж в видеоклипе максимально “произволен” и повышенно метафоричен. Пестрота и контрастность кадров играют в нем наибольшую роль... Трансформации, которые претерпевает в результате этого пространство, позволяют говорить о переходе количества в качество: “визуальная ткань” видеоклипа, как правило, представляет собой густое плетение метафор, а “видимый мир” способен в три секунды вместить Эйфелеву башню, последние трущобы и кусочек открытого космоса. Показательно, что любимым способом монтажной склейки в сегодняшнем видеоклипе является затемнение. Никто не утруждает себя объяснением причин, по которым после солнечного дня мы без всяких переходов оказываемся в ночи: затемнение маркирует дозволенность любого разрыва» [2]. Примером может служить практически любой клип любого исполнителя. Так, в *Bad Romance* Lady Gaga переходы от сцены просмотра зрителями-мужчинами танца Gaga и других девушек к сцене осмотра теми

же мужчинами, но уже в кругу, Гага, осыпанной бриллиантами, не обусловлен причинно-следственными связями.

Функция интертекстуального цитирования в модернистском тексте определяется как «прорыв реальности». Обращение к этому же приему в постмодернистском тексте направлено на закрытие реальности. Модернистская стратегия в литературе рассматривает закрытие как свойства текста, а открытость как качество социального и исторического контекста. Внутри постмодернистского текста пространство закрытого принадлежит культурному контексту (сведенному к репертуару исторических стилей и «пратекстов», например). Сам текст открыт, его заполнение зависит от круговорота ссылок [8, с. 258].

Цитирование в визуальных текстах Lady Gaga – это тот компонент, на который в первую очередь указывают фанаты Мадонны, эксперты моды и зрители в комментариях к ее видеоклипам на YouTube'e. Конкретные артефакты (pussy-мобиль из фильма «Убить Билла» К. Тарантино в клипе *Telephone*), образы (лицо Мадонны с характерной щелью между передними верхними зубами на заключительных кадрах *Born This Way*), целые телевизионные и кинокоды (новостные кадры в *Paparazzi*) – это не инородные элементы, вставленные в целостное повествование, из них, собственно, и строится само повествование. Заимствование, которое видно невооруженным глазом, акцентирование этого приема чаще имеет своим следствием то, что называется реконтекстуализацией.

Видеоклип – это не просто, подобно другим постмодернистским текстам, фрагментированный коллаж. Он представляет собой специфическое отношение между последовательностью определенных формальных структур и разнообразием различных элементов, переструктурируемых в границах этих структур. Так, форма видеоклипа одинаково служит выражению идей, заложенных в поп-песнях, рок-музыке и рэпе. Более того, внутри каждого из этих музыкальных стилей есть свои коды и образы, используемые для выражения заданных отдельной музыкальной культурой идей и эмоций: «Вполне можно говорить об определенной, сложившейся иконографии, например, рэпа, кантри и о складывающихся принципах визуализации электронной музыки. Под иконографией видеоклипа понимается строгий “формульный” набор употребляющихся визуальных элементов, в число которых входят одежда персонажей, их речь, жестикуляция, антураж видеопространства, тип съемки, тип сюжета и т. д.» [2]. Различия в визуализации популярной, рэп-

и рок-музыки признаются официальными институциями. Например, награды премии MTV Video Music Awards присуждаются в номинациях «Лучшее поп-видео» (Best Pop Video), «Лучшее рок-видео» (Best Rock Video), «Лучшее хип-хоп видео» (Best Hip-Hop Video).

Сущность видеоклипа лежит в отношении между уровнем формы, который ограничивает игру цитат, и уровнем самих цитат и их последовательности. Лучше всего, как считает Стро, эту структуру можно описать, используя метафору палимпсеста, – текста, написанного поверх другого текста [8, с. 257]. Для артиста такое пространство текста с игрой элементов/цитат не является ни полностью детерминированным, ни открытым. Дуглас Дэвис (Douglas Davis) [Приводится по: 8, с. 260] назвал его сетью: в большинстве видеоклипов исполнитель занимает позицию между главным героем и музыкантом, дистанцированным от актерской игры. Одинаковой остается матрица, внутри которой неопределенность идентичности исполнителя остается константой. Например, в клипе Lady Gaga *Telephone* сама Gaga играет роль заключенной, отсидевшей в тюрьме и снова совершающей преступление, то есть выступает в качестве главной героини повествования, а также танцует вместе с другими, смотря зрителю прямо в глаза, позирует в желтой ленте, которой огораживают места преступлений. Все эти идентичности, как узелки сети, связаны упаковкой – формой.

Описывая феномен сосредоточения популярной музыки в 80-е годы на своей собственной культуре, Стро выбирает термин «реконтекстуализация», о котором упоминалось выше. В работах Бирмингемской школы культурных исследований реконтекстуализация трактуется как наделение культурных артефактов оппозиционной силой. В случае использования этого термина Уилом Стро также имеется в виду подрывная активность, но не по вовлечению в текст специфических знаков и намеренным сдвигам в их значении, а по смешению в тексте всевозможных элементов, не взирая на внутренне присущие им черты. Важным оказывается сам жест перемешивания – реконтекстуализации – а не означивание. Все это своим следствием должно иметь свободу, выраженную в практиках потребления. Эклектика фрагментов, из которых создается видеоклип, предполагает освобождение от доминирующих представлений о неизменяемой структуре идентичности.

Но Стро видит два варианта реализации реконтекстуализации, которые ослабляют ее политику [8, с. 264]. Во-первых, если «культур-

ная подделка» используется все время, а не в существенных моментах текста, то ее можно рассматривать как изобретательность автора и не более. Во-вторых, если заимствование организовано вокруг набора изображений/текстов/образов, взятых из одних и тех же стилей, тогда освождением будет отказ от выбора из заведомо определенных моделей. К примеру, уже упоминавшаяся Lady Gaga, собирая тексты из цитат и теле- и кинокодов, преследует цель открыть процесс конструирования идентичности в современном мире, который происходит посредством смешения заимствований из разнообразных культурных практик – модной фотографии, коммерческого кино, телевизионной передачи, фантастического фильма, медийных образов.

Объяснение формы видеоклипа его существованием в постмодернистской культуре оказывается почти неоспоримым тезисом. Но не для всех исследователей. Альф Бьёрнберг (Alf Björnberg) [4] предлагает посмотреть на визуальную составляющую видеоклипа как на структуру, детерминированную музыкальным синтаксисом и отчасти текстом песни, т. е. вербально. Гипотеза шведского исследователя состоит в следующем: «визуальные структуры видеоклипа... отражают нелинейную природу музыкального синтаксиса популярной песни и полисемическую природу или условную референциальность музыкального денотативного означивания, нежели постмодернистскую фрагментацию визуального нарратива» [5, с. 59].

Принципиальное отличие музыки от слова выражается в отсутствии у нее референта. Значение в музыке складывается из ассоциаций слушающего. Поэтому референциальность музыки можно назвать условной. Если принять положение, согласно которому визуальные процессы определяются музыкальной структурой с целью дополнения ее специфических качеств, то они с необходимостью предшествуют референтам изображений и работают отдельно от них. Это можно назвать визуальной репрезентацией потенциальных коннотативных значений музыки. Данное измерение представляет собой игру означающих, отсылающих к фильму, телевизионным конвенциям, рекламе, визуальным искусствам и субкультурным стилям.

Если мы говорим о том, что музыка определяет форму видеоклипа, то констатируем наличие ограничений визуального, обусловленных музыкальной структурой. Первое из этих ограничений – временное. Продолжительность песни – это наиболее фундаментальная времен-

ная детерминанта, а именно: средняя продолжительность музыкальной композиции составляет 4–5 минут, соответственно, видеоклип, за редкими исключениями, длится столько же. Песня обычно состоит из вступления, куплетов, припевов и, возможно, паузы и коды. Соответственно этим этапам и делится визуальный материал в клипе: «картинка» может выделять переходы от одной части песни к другой через изменение цвета, скорости, жеста или темы.

Кроме этого, монтаж и движения камеры необходимо синхронизируются с ритмом песни. Но имеет место и обратный процесс: использование музыкальных звуков (перкуссии, например) как фильмических звуковых эффектов для подражания визуальным действиям. Показ слов (написание их на каких-либо предметах или высвечивание на фоне) из текста песни оказывается также распространенной практикой в видеоклипах.

Другой исследователь, Блэйн Аллан (Blain Allan), проводя сравнение между музыкальным фильмом и видеоклипом, отмечает, что «музыка и танец в голливудском мюзикле выполняют функцию обнаружения “проблемы”, означивают ситуацию, которая требует решения» [3, с. 10]. Во всех видеоклипах проблема открывается благодаря лирике либо визуальному нарративу, либо тому и другому вместе. Лирика в популярной песне содержит такие конвенциональные темы, как романтические отношения, самоопределение личности (поиски идентичности) и эмоциональное выражение героев. Кроме них зачастую поднимаются проблемы, поставленные телевидением как медиумом, который превращает коммерческое в личное. Согласно Бьёрнбергу, в куплете проблема конкретизируется и анализируется, в припеве – обобщается и подтверждается. Все то, что находится вне нарратива, относится к царству мечты/фантазии и воображения. Такая форма чередования куплетов-припевов оказывается цикличной и противостоит линейному нарративу, характерному для кино.

Важность музыкальной стороны видеоклипа подчеркивает и Вальтер Онг (Walter Ong): «Взгляд изолирует, звук объединяет. В то время как взгляд располагает наблюдателя вне того, на что он смотрит, звук льется в слушателя. Видение рассекает...» [цит. по: 9, с. 155]. Именно музыка отвечает за целостность визуальных фрагментов.

Ярким примером гипотезы Бьёрнберга является видеоклип Lady Gaga *Bad Romance*, в котором достигнута поразительная синхронизация музыкального, вербального и визуального уровней: вступление в песне

визуализировано под рассвет, ритмичные звуки в конце – под хлопки в ладоши танцовщиц, переходы между куплетами и припевами осуществляются посредством смены тем, цвета фона и т. д.

Несмотря на очевидную связь видеоклипа и музыкального фильма, Н. Самутина в своей статье [2] выражает сомнение по поводу именованя видеоклипа «маленьким фильмом». В этом отношении важно понять, что сближает и отдаляет фильм, особенно музыкальный, и видеоклип. Кароль Верналис (Carol Vernallis) считает, что отличием видеоклипа от фильма является способность первого впускать зрителя в свое действие. Нарративные фильмы располагают зрителя во властной позиции, которая позволяет ему судить о происходящем объективно. В видеоклипе камера двигается слишком быстро, чтобы обеспечить зрителя стабильной позицией [9, с. 155]. Это подчеркивает Джон Эллис (John Ellis), замечая, что «телевидение – медиум поверхностного (glance), а не пристального взгляда (gaze)» [цит. по: 3, с. 8]. Кроме того, танцующая и поющая звезда в большинстве клипов смотрит зрителю прямо в глаза, а человек по другую сторону киноэкрана всегда позиционируется как вуайерист.

Нарратив, как его определяет Дэвид Бордвел (David Bordwell) [приводится по: 9, с. 175], в качестве основных составляющих имеет: 1) агента с четкими целями и отличительными характеристиками и 2) преграды к достижению поставленной им цели. Если нарратив оказывается центральной составляющей клипа, то зритель может предсказать развязку, что выводит его из области видеоклипа, и он теряет ощущение со-бытия. Поэтому видеоклип заимствует только схемы из формульных повествований за их узнаваемость и новизну. Нарративные элементы являются скорее крючками, на которые «ловят» зрителя, нежели частями рассказываемой истории.

В заключение остановимся на нескольких чертах видеоклипа, обусловленных каналом MTV как моделью рекламного телевидения. Все телевидение, как и видеоклип на MTV, в качестве своей первичной цели имеет продвижение и продажу какого-либо продукта. Марша Киндер (Marsha Kinder) в статье «Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream» пишет: «Музыкальное видео переняло визуальные конвенции телевизионной рекламы... Когда смотришь MTV, трудно отличить видеоклипы от рекламы в силу схожести визуальных языков, фоновой музыки и короткого формата... Коды рекламы были заимство-

ваны видеоклипом из-за их способности овладевать вниманием зрителя и удерживать его, что и является базой продаж» [6, с. 5].

Но одновременно видеоклип делает прозрачными уже существующие коды телевидения посредством их настойчивого продвижения. Он преувеличивает специфические аспекты телевидения и высвечивает два важных отношения телевидения – с идеологией и воображаемым. Похожие на грезы визуальные образы видеоклипов обнажают лежащую в основе телевидения структуру – «бесконечную цепь образов, чья конфигурация, объединение в структурную единицу или текст лишь временный иллюзорный побочный результат вторичного пересмотра» [6, с. 5].

Видеоклипы Lady Gaga подчеркивают эту коммерческую характеристику телевидения особенно ярко. Lady Gaga оказалась трендсеттером, который легитимизировал product placement (прием скрытой рекламы: размещение в фильмах, телевизионных передачах, на страницах журналов и т. д. вещей, имеющих реальный коммерческий аналог) в музыкальном видеоклипе, начиная с *Bad Romance*. Хотя точкой отсчета во всевозможных интернет-публикациях берется ее видео *Telephone* (созданное позже), в котором «упоминается» 13 брендов. Следом появляется реклама в клипах Кристины Агилеры (Christina Aguilera), Эминема (Eminem) и Бритни Спирс (Britney Spears). А Йонас Окерлунд (Jonas Åkerlund) – режиссер видео *Telephone* – снимает вслед за ним рекламный ролик для Martini. Если обратиться к этому тексту, то можно увидеть, что при создании видеоклипа, как и при производстве телевизионной рекламы, используются одни и те же коды.

В технологии видео заложены возможности для экспериментирования, то же можно сказать и о форме видеоклипа: в существующих музыкальных видео рок-групп (согласно статье Марши Киндер) есть примеры рефлексии телевизионной реальности, критика медиакультуры ярко проявляется и в видеоклипах рэп-исполнителей (примером может служить Эминем, каждое видео которого – саркастический взгляд на ту или иную часть современной культуры). То есть в форме видеоклипа содержится возможность осуществления критического жеста. Она не только обусловлена постмодернистским состоянием культуры, контекстом коммерческого телевидения, музыкальной и лирической составляющими композиции, но и располагает ресурсами для критики оснований медийной среды и ограничений отдельных жанров.

Список литературы

1. *Киттлер Ф.* Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. / пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. – М., 2009.
2. *Самутина Н.* Музыкальный видеоклип: поэзия сегодня // Неприкосновенный запас. – 2001. – № 6. – URL: <http://www.iek.edu.ru/projects/ppnsamu3.htm> (дата обращения: 24.02.2014).
3. *Allan B.* Musical Cinema, Music Video, Music Television // *Film Quarterly*. – 1990. – No. 3. – P. 2–14.
4. *Björnberg A.* Music Video and the Semiotics of Popular Music // *Studi e testi dal Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale* (atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni). – Università di Trento, 1992. – P. 379–388. – URL: <http://tagg.org/others/bjbgvideo.html#TOF> (дата обращения: 06.09.2012).
5. *Björnberg A.* Structural Relationships of Music and Images in Music Video // *Popular Music*. – Vol. 13, № 1 (January, 1994). – P. 51–74.
6. *Kinder M.* Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream // *Film Quarterly*. – Vol. 38, № 1 (Autumn, 1984). – P. 2–15.
7. *Spielmann Y.* Video: From Technology to Medium // *Art Journal*. – Vol. 65, № 3 (Fall, 2006). – P. 54–69.
8. *Straw W.* Music Video in Its Contexts: Popular Music and Post-Modernism in the 1980s // *Popular Music*. – Vol. 7, № 3, Music Video and Film (Oct., 1988). – P. 247–266.
9. *Vernallis C.* The Aesthetics of Music Video: An Analysis of Madonna’s “Cherish” // *Popular Music*. – 1998, № 2. – P. 153–185.

УДК 13+791.43

О. В. Буткова

Государственный институт искусствознания
г. Москва

СКАЗКА В КОНТЕКСТЕ УТОПИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ 30–50-Х ГОДОВ)

Статья посвящена особенностям утопического сознания в советской и американской культуре 1930–1950-х годов, проявляющимся в фильмах-сказках советских кинематографистов (Александр Роу, Александр Птушко) и знаменитых работах студии Уолта Диснея.

Ключевые слова: сказка, утопия, идеология, кинематограф, анимация.

Фольклорная, литературная и кинематографическая сказки в равной мере утопичны. Безоблачное счастье в волшебной стране, ожидающее героев в финале, являет нам утопию в буквальном смысле этого слова – «место, которого нет», ибо рассказчик традиционной сказки несколькими ироничными словами дает понять, что поведанная им история не имеет ничего общего с действительностью. Сказочный «счастливый конец», безусловно, имеет психотерапевтическое значение для аудитории, хотя счастье может предстать в разных обликах. Фольклор чаще всего описывает его более чем лаконично: «И зажили все припеваючи» [7, с. 333]; «И стали все хорошо жить» [7, с. 334].

Впрочем, традиционная сказка концентрируется на изображении личного или семейного, но никак не всеобщего счастья. Именно в этом отличие сказочного утопизма от того, который выражался, к примеру, в поисках Беловодья и Опоньского царства. Однако нельзя не заметить, что рассказы о путешествиях в эти благословенные вымышленные земли продолжают традицию волшебной сказки. Именно сказка рисует страну всеобщего изобилия, которая иногда предстает в образе подземного «золотого царства», иногда оказывается на небе, и может быть описана в гастрономических терминах – «молочные реки, кисельные берега». Впрочем, счастье зачастую ждет героя не в этой прекрасной стране, а по возвращении домой.

Хотя рассказчик и не верит в волшебное «тридешатое царство», сказочное счастье все же присутствует в его сознании как некий идеал. Утопизм волшебной сказки был отмечен русскими мыслителями еще в начале XX века. Философ Евгений Трубецкой, отмечая «низменные»

черты ряда фольклорных сказок, воспринимает их как своего рода крестьянскую утопию или даже «воровской идеал», мечту о нетрудовом богатстве или «легком хлебе». Трубецкой считает революционное время периодом актуализации сказочных сюжетов и образов. «Есть эпохи народной жизни, когда все вообще мышление народных масс облекается в сказочные образы. В такие времена сказка – прибежище всех ищущих лучшего места в жизни и является в роли социальной утопии», поясняет мыслитель, тут же уточняя, что эта утопия «окрашивается прежде всего стремлением наесться и напиться вволю» [9]. Разумеется, не все сказки таковы, замечает Трубецкой: «было бы глубоко ошибочно сводить всю сказку к этой вульгарной мечте о материалистическом рае» [9]. Наряду с грубой прозой жизни, по словам философа, «есть в сказке иное, высшее вдохновение, которое поднимается над житейским» [9]. Таким образом, философ выделяет два типа утопических стремлений – «низшее» и «высшее», в равной степени присутствующих в фольклорной русской сказке. Разумеется, Трубецкой признает, что эти стремления встречаются также в фольклоре самых разных народов.

Как же может сказочный герой достичь прекрасной страны – будь то «материалистический рай» или духовное «иное царство»? Иногда – особенно в юмористических, шуточных сказках-небылицах – он попадает туда случайно, забирается по стеблю какого-то гигантского растения и так далее. Но в большинстве волшебных сказок путь в «иное царство» тернист. Герой должен пройти испытание, выполнить задание, разгадать загадку, проявить некоторые нравственные качества – к примеру, милосердие. Однако окружающими он часто воспринимается как «не подающий надежд» – из-за низкого социального положения, странного поведения, неприглядной внешности [4, с. 180]. Он асоциален, «глуп» или «ленив» – на самом деле это проявления скрытой высшей мудрости [4, с. 188]. Путешествие в «иное царство» – удел избранных; в традиционных обществах такой путь был доступен только для шаманов. Итак, народная сказка предлагает аудитории как разные варианты блаженной страны, так и разные пути ее достижения. Все эти варианты находят продолжение в искусстве новейшего времени.

Первая разновидность утопии: волшебная страна оказывается страной детства, сна, фантазии, и путешествие в нее – это мираж, иллюзия, но она дарует просветление, отдых, временное забвение житейских забот. Возвращение в обычную жизнь необходимо, но память о «волшеб-

ной стране» остается на всю жизнь. Такая разновидность сказочного утопизма встречается особенно часто в литературной сказке XIX – начала XX веков («страна чудес» и «зазеркалье» у Л. Кэрролла, остров «Никогда» («Neverland») у Д. Барри в «Питере Пэне», мир детства у А. Милна и П. Трэверс). Крестьянская утопия также может являться в виде полусказочного, полумистического видения – таков «Город всеобщего благоденствия» у художника Е. Честнякова [3, с. 62–63].

Вторая разновидность утопии являет нам перестраивание существующего мира. Среди литературных сказок это «Золотой ключик» А. Н. Толстого, «Приключения Чиполлино» Д. Родари, «Три толстяка» Ю. Олеши. Усилиями главных героев в несовершенном мире происходят революционные преобразования, ведущие не только к личному, но и к всеобщему счастью.

Мечта о социальном строе, при котором возможно всеобщее благоденствие, высказывается (также с помощью жанра сказки) Львом Толстым. Великий писатель преподносит читателю в качестве идеала анархическую, антииерархическую утопию: «И ушли из Иванова царства все умные, остались одни дураки. Денег ни у кого не было. Жили-работали, сами кормились и людей добрых кормили» [8, с. 332]. Толстовский герой – как и в народной сказке – «дурак», оказывается обладателем высшей мудрости, которая сама является причиной создания праведного царства. Другое дело, что достигается это утопическое царство не с помощью революции, а путем отказа от стремления к господству, деньгам, внешнему блеску. Именно в этом коренное отличие сказки Толстого от фольклорной, которой свойственна простодушная любовь к богатству, поражающим воображение чудесам и эффектам. Но, так или иначе, толстовский герой путем «ненасилия» производит настоящую мирную революцию в сказочном мире, пересоздает его.

Для искусства первой половины XX века в равной мере важны обе разновидности утопии – «мираж» и «пересоздание». Пафос перестраивания, пересоздания мира характерен для культуры авангарда. Это, безусловно, связано не только с общей культурной ситуацией эпохи, но и с политическими переменами: в России, как и в других странах Европы, усиливаются требования социальной справедливости. Авангардистские мечты об обновлении мира связаны с надеждой на осуществление «царства божьего» на земле, причем в этом процессе главенствующая роль принадлежит искусству. Художник-авангардист занят преобразо-

ванием мира в сказочное царство, где люди «живут долго и счастливо». Разумеется, авангардная утопия отличается от сказочной тем, что она куда более серьезна, она претендует на действительное, а не воображаемое обновление мира. Вместе с тем, художникам авангарда близки игра, шутовство, присущие сказке, погружение в карнавальное, смеховое начало. Авангард часто использует в своей практике образы и темы балаганного, ярмарочного фольклора. Балаганным зрелищам присущ особого рода утопизм, близкий к эскапизму ребенка, фантазера, сновидца: зритель пребывает в прекрасном вымышленном мире и на время забывает все обыденное. «Блаженной страной» становится сам мир балагана, сверкающий, громкий, полный чудес и диковинок. Сказка, как и балаган – пространство праздника, бегство от будней. Утопично само стремление к растворению в веселье и праздничной стихии. Однако и в балаганно-карнавальной стихии присутствует пафос революционного обновления (поскольку сам карнавал символизирует переходный момент, смену жизненных фаз).

Кинематограф в первые годы своего существования также воспринимается аудиторией как один из балаганных трюков, фокус, иллюзия. Утопизм фильмов первого режиссера-фантаста, создателя фильма-сказки Жоржа Мельеса того же характера, что и утопизм балагана – это бегство в страну фантазии, пребывание в которой иллюзорно. В большинстве фильмов один из главных персонажей – фокусник-иллюзионист с волшебной палочкой (фокусник легко заменяется в сюжете колдуном или феей). В советском кинематографе сказочная фантазия будет в 20-е годы вытеснена документальным принципом, который в 30-е годы опять сменится... сказочной фантазией.

На ярмарке все равны. Карнавальная или балаганная утопия являет нам перевернутую иерархию. Традиционная волшебная сказка по своей природе иерархична, хотя в ней также нередко происходит «переворачивание» обычного порядка: «не подающий надежд» герой стремительно взлетает ввысь, занимая вершину социальной лестницы. Но фольклорная сказка не грезит о смене социального строя. Сказочное «изобилие» и «счастье» возникает само по себе, фольклорный рай не строят, в него просто попадают. Отношения между «старым» и «новым» в традиционной сказке сложны и противоречивы. С одной стороны, мы видим в сказке смерть старого царя и воцарение нового, что символизирует живительные перемены. С другой – никаких принципиальных измене-

ний в устройстве мира сказка нам не предлагает. В финале героев ждет патриархальная идиллия, мир продолжает жить по законам отцов, дедов, прадедов.

Авангардистская утопия грезит о новом мире, где иерархия будет разрушена, о мире, который не будет походить на то, что существовало прежде. Художники покушаются на сами основы существующего миропорядка. Новый мир еще не существует, он должен быть «построен» – в этом существенное отличие авангардистского проекта от сказочной утопии. Русский авангард утопичен, и его идеал не лежит в области патриархального прошлого. Он стремится к воссозданию ситуации изначального хаоса, лишённому иерархии. Потому ему чужда патриархальная и иерархичная по своей сути сказка, где в финале хаос всегда преодолевается (может быть, авангарду близка лишь сказка, где сам художественный прием состоит в опрокидывании иерархии – как, например, небылица или новеллистическая сказка с ритуальным осмеянием власть имущих). Вместе с тем, черты сходства со сказкой проявляются в пафосе смены, темы гибели старого мира, персонифицированного в фигуре сказочного царя.

Принципиально иное понимание утопии мы видим в кинематографических сказках 1930-х годов. Мы имеем дело с восстановлением иерархического принципа, потревоженного авангардистскими проектами. Искусство сталинской России имеет принципиальное сходство со многими явлениями художественной жизни в других странах. Здесь мы рассмотрим принципиальное сходство установок в фильмах-сказках сталинского времени, и в мультфильмах, которые в эту же эпоху создавались в другом земном полушарии Уолтом Диснеем.

Советский фильм и мультфильм 30-х годов рисуют нам героя, не похожего на «дурачка» народной сказки. Лень, странность, опрокидывание житейской логики – все эти особенности становятся в 1930-х годах неприемлемыми для положительного героя. Он воспринимается как пример для подражания тем более, чем сильнее в сказку проникает идеология. Добрый нрав, трудолюбие, идеальное соответствие своей социальной роли – вот его пропуск в сказочный «рай». Таковы и Белоснежка Уолта Диснея, и Дороти из «Волшебника страны Оз», и Емеля, и Василиса Прекрасная у Александра Роу.

Утопия – это всегда представления об ином, лучшем мире. Но иногда и собственный дом оказывается неузнанным «раем». Что же такое

этот «рай» в сказке 30-х годов? Возвращение домой или уход в некую волшебную страну, то есть в другой мир? В традиционной сказке возможны оба варианта. В авторской – тоже, в зависимости от того, какова ее экспозиция. В авангардной культуре возвращение домой и восстановление «статус-кво» невозможны или, по крайней мере, нежелательны. В 30–40-е годы, если действие сказки происходит на Руси, герои чаще всего в финале возвращаются в родной дом.

В конце фильма А. Роу «По щучьему велению» герои оказываются в прекрасной роще, недоступной для царя Гороха и его слуг. Емеля переносит в этот благословенный идиллический мир родной природы и своих односельчан. Единственное пожелание царевны – «чтобы было озеро с лебедями». Сказочное «светлое будущее» советской киносказки имеет пасторальный характер, в полном соответствии с выводами К. Кларк, которая усматривает во многих явлениях советской культуры черты пасторали [11, с. 107].

Герои «Василисы Прекрасной» и «Кощея Бессмертного» просто возвращаются домой – финальными кадрами становятся русские просторы.

Интересно изображение утопической «счастливой страны» в «Кощее Бессмертном». Она появляется не в конце, а в начале сказки: это национальная идиллия с народными песнями, хороводами, изображениями красот русской природы и теремной архитектуры. В финале герои возвращаются к этой красоте (где, к слову сказать, языческие идолы почему-то соседствуют с христианскими церквями).

«Сталинская культура продолжает быть, подобно авангарду, ориентированной на будущее, <...> представляет собой визуализацию коллективной мечты о новом мире и человеке», – считает Борис Гройс [2, с. 102]. Однако достаточно очевидно, что «мечта о новом мире и человеке» очень часто бывает представлена в формах воспоминаний об идиллическом прошлом. Мифическое прошлое смыкается с будущим и настоящим в попытке изобразить идеальный мир.

«Сталинское искусство выдвинуло, как и культура нацистской Германии, претензию на построение новой вечной империи за пределами человеческой истории, апокалиптического царства, способного окончательно принять в себя все благое, что было в прошлом, и отвергнуть все негативное» [2, с. 69–70]. Однако «новая вечная империя» использует старые архетипы и образы, заимствуя их из фольклора. «Художник

в эпоху соцреализма не должен воспроизводить эмпирическую действительность» – убедительно доказывает Гройс, и популярность сказки в сталинское время – явное тому подтверждение. По его определению, соцреализм есть «реализм мечты» [2, с. 52], тем более, что мечта, как уже выяснилось, должна совпадать с действительностью. «Типическое социалистического реализма есть ставший наглядным мир сталинской мечты» [2, с. 52] – емко формулирует исследователь. Определяющей становилась способность художника уловить эту мечту. Сказка иерархична по своей сути, отсюда ее соответствие «высокой» сталинской культуре.

Н. Хренов отмечает угасание «документального принципа» в культуре 30-х годов. Он указывает на настойчивые аналогии между жизнью и сказкой, появляющиеся в речах писателей и режиссеров [10, с. 474].

Интересен еще один аспект: в советской культуре сталинского времени утопию перестают относить к неопределенному будущему, она воспринимается как свершившийся факт. Убедительный пример: в фильме А. Птушко «Золотой ключик» папа Карло поет песню о волшебной стране:

Далеко-далеко, за морем,
Стоит золотая стена.
В стене той заветная дверца,
За дверцей большая страна.

<...>

В стране той – пойдешь ли на север,
На запад, восток или юг –
Везде человек человеку
Надежный товарищ и друг.
Прекрасны там горы и доли,
И реки, как степь, широки.
Все дети там учатся в школах,
И славно живут старики.

Разумеется, это песня о современной авторам стране Советов, где, по мысли авторов, мечты исполнились, история завершилась, и все могут жить долго и счастливо. Неважно, что настоящая страна Советов имеет мало общего с этим песенным образом – «реализм мечты» не претендовал на правдивость и узнаваемость изображения. Напротив,

жизнь должна была поспевать за мечтой и сказкой. Живопись, архитектура, декоративное искусство эксплуатируют образы изобилия, делая наглядным сказочный пир. Накрытый праздничный стол в финалах фильмов (не только сказочных) и знаменитая сталинская «Книга о вкусной и здоровой пище» напоминают нам о «пире горой» в сказочных концовках. «Честным пирком да за свадебку» – эта формула становится образом свершившейся утопии.

В советских фильмах превалируют два образа утопии: даль и пир. Герои или исчезают в сияющей дали, или пируют. Близким к пасторали становится в эту эпоху видение жизни в мультфильмах и фильмах-сказках. Мы видим удивительную гармонию между человеком и природой – причем не только в счастливых финалах сказок, но даже в идиллических начальных сценах. Стирание граней между сказкой и былью, мечтой и реальностью – таков лейтмотив различных произведений сталинской эпохи. При этом особенно важным становится умение создать иллюзию «материальности» чуда. В фильмах Птушко, как отмечает Прохоров, сказка стремится приблизиться к реальности. «Птушко, благодаря мастерскому иллюзионизму сконструированных им комбинированных кадров, создал классическую советскую киносказку, в которой через профанное настоящее проступают черты “дивного нового мира” грядущей утопии. В фильмах Птушко спецэффекты не усиливают фантастическое начало, но натурализуют фантастическое и чудесное как часть реального мира киноповествования. <...> В отличие от мира монтажного кино, в котором монтаж как главный киноприем обнажен, в сказке Птушко трюк, созданный монтажом, предельно натурализован» [6, с. 156]. «Повседневная реальность мутировала в чудесную высшую реальность прямо на глазах у зрителей» [6, с. 157].

Западным исследователям столь же очевиден утопизм диснеевских образов. Что, как не земной рай, символизируют начальные сцены, когда прелестная невинная героиня (Белоснежка, Золушка) что-то поет цветочкам и беседует с птичками. Образ рая как праздничного мира воплощен в Диснейленде – сказочном царстве, где взрослые становятся детьми.

«Всем, кто пришел в это счастливое место: добро пожаловать. Диснейленд – это ваша страна» – гласят слова у входа. Он посвящен не только «идеалам и мечтам», но и «реальным событиям, которые создали Америку». Перед нами – совмещение сказочного и ярмарочного рая,

однако его существование наделяется политическим смыслом: Диснейленд, подобно Америке – «источник радости и вдохновения для всего мира» [12].

Как и сказки советских кинематографистов, сказки Диснея отличаются консервативными эстетическими и политическими установками, идеологической направленностью на сохранение в обществе статус-кво. Студия «Дисней», как и массовая культура в целом, навязывает человеку определенные политические и гендерные стереотипы. Анализу диснеевских мифов и транслируемой ими идеологии посвящен ряд работ американского исследователя Д. Зайпса. «Дисней стремился утвердить тип классической адаптированной волшебной сказки», – считает Зайпс [13, с. 86]. По мнению исследователя, Дисней изобретает единую «формулу» сказки, основанную на стереотипах, и навязанные им клише становятся преградой для многих творческих экспериментов. Однако, по мнению Зайпса, основными «жертвами попыток имитировать диснеевскую эстетику и идеологию стали режиссеры и продюсеры диснеевской корпорации» [13, с. 86]. Зайпс перечисляет основные составляющие сказочного рецепта по Диснею: «юная дева поет о мужчине, который спасет ее», героиню преследует некая злодейка. Дальше все просто: «Устройте хорошенькую битву над ее девственным телом, и пусть лучший мужчина победит, и сильные мира сего торжествуют» [13, с. 88]. Ученый обращает особое внимание на то, что женщина в диснеевских фильмах представлена как жертва, которая нуждается в спасении и не способна самостоятельно распорядиться своей жизнью. Безусловно, идеологическая составляющая диснеевских работ связана с консервативными взглядами самого Диснея. Однако феноменальная популярность диснеевских образов во всем мире говорит и о том, что 30–50-е годы становятся эпохой нового эстетического консерватизма, особенно очевидно проявляющего себя в массовой культуре.

По сравнению с простотой и одномерностью диснеевских фильмов политический смысл советских мультфильмов представляется Зайпсу неоднозначным: «Утопические образы могут быть прочитаны как репрезентация реально существующего социализма, исполнение чаяний русского народа», но, с другой стороны, они могут быть поняты «как критика советского общества или предложение возможных путей, чтобы сформировать демократический социализм» [13, с. 91]. Разумеется, советская аудитория не пыталась увидеть в мультфильмах 30-х годов

какой-либо альтернативный смысл, но, на взгляд американского исследователя, здесь имелся простор для трактовки: ведь, скажем, тема «Конька-горбунка» – это «борьба честного крестьянина против коррумпированного двора» [13, с. 93].

Безусловно, утопические образы счастья, растиражированные Диснеем и советскими кинематографистами, обладают наркотическим, обезболивающим эффектом. Однако с течением лет этот эффект несколько ослабевает, хотя и не исчезает полностью. Появление Диснейленда совпадает с кризисом диснеевской студии – «Спящая красавица» является лишь бледной копией «Белоснежки и семи гномов», несмотря на все свое техническое великолепие. Уже в 60-е годы в Европе появляется множество кинематографистов, которые преодолевают диснеевский шаблон.

Сказка-утопия становится другой и в Советском Союзе.

Уже в «Золушке» Н. Кошеверовой мы видим появление иронии в трактовке сказочного сюжета. Происходило постепенное изживание модели сказки-утопии. Фильм «Золушка» продемонстрировал, что сказка для взрослых требует иной меры и природы условности. Дальнейшие фильмы Н. Кошеверовой, а потом и М. Захарова развивали линию, намеченную в «Золушке».

«Оттепельная» сказка также сохраняет образы утопии: уход в сияющую даль и праздник. Правда, и уход, и праздник становятся несколько более меланхоличными: всеобщее торжество и веселье сменяются настроением иронии и легкой грусти. Убежденность в осуществимости утопии исчезает; становится понятно, что она возможна лишь в иллюзорном царстве фантазии. Образ общего пира теряет свою привлекательность: вспомним отказ сказочного героя 70-х – горинского Мюнхгаузена присоединиться к общей трапезе в знаменитом финале фильма «Тот самый Мюнхгаузен».

Тем не менее, модель сказки, созданная Александром Роу, оказалась чрезвычайно живучей. Даже в 70-е годы Роу продолжает работать в прежнем ключе, с легкостью объединяя фольклорные и псевдофольклорные детали с советской идеологией (так, в его фильме «Золотые рога» сказительница напрямую обращается к аудитории – «пионерам и октябрятам»). Однажды найденный рецепт обеспечивает режиссера пожизненным успехом. Несмотря на то что его фильмы в 70-х годах выглядят явным анахронизмом, обаяние актеров и память жанра делают свое дело, привлекая зрителей.

Диснеевские шаблоны также не совсем устарели. Несмотря на критику профессионалов, работы студии «Дисней», созданные по проверенным рецептам, пользуются любовью значительной части аудитории, а «Диснейленд» по-прежнему привлекает тысячи желающих насладиться воплощенной утопией.

Список литературы

1. *Арнольди Э. М.* Жизнь и сказки Уолта Диснея. – Л., 1968.
2. *Гройс Б.* Утопия и обмен. – М., 1993.
3. *Игнатъев В. Я.* Ефим Васильевич Честняков. – Кострома, 1995.
4. *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. – М.; СПб., 2005.
5. *Петровский М.* Книги нашего детства. – СПб., 2008.
6. *Прохоров А.* Три Буратино: эволюция советского киногероя // Веселые человечки. Культурные герои советского детства. – М., 2008. – С. 125–152.
7. *Сказки.* Кн. 2 / сост., подгот. текстов и коммент. Ю. Г. Круглова; сост. ил. части и поясн. к ил. М. А. Мухлынина; оформ. Б. Диодорова. – М.: Советская Россия, 1989. – 576 с. (Библиотека русского фольклора; т. 2).
8. *Толстой Л. Н.* Сказка об Иване-дураке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане, и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трех чертенятах // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. – Т. 10. – М., 1982. – С. 317–341.
9. *Трубецкой Е. Н.* «Иное царство» и его искатели в русской сказке. – URL: <http://philologos.narod.ru/sophia/trub.htm> (дата обращения: 04.03.2013).
10. *Хренов Н.* Воля к сакральному. – СПб., 2006.
11. *Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual. – Chicago and London, 1981.
12. *Happiest Place on Earth.* – URL: <http://www.megaessays.com/viewpaper/84171.html> (дата обращения: 04.03.2013).
13. *Zipes J.* The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films. – N.-Y., 2011.

УДК 791.43 (092) КРОНЕНБЕРГ Д.

О. Н. Гуров

*Российский государственный гуманитарный университет,
г. Москва*

СМЕРТЕЛЬНЫЙ ДИАГНОЗ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ (В ТВОРЧЕСТВЕ РЕЖИССЕРА ДЭВИДА КРОНЕНБЕРГА)

В статье автор делает обзор творчества Дэвида Кроненберга через призму представлений режиссера о глубоком кризисе современной культуры. Особое внимание при этом уделяется таким явлениям, как потеря смыслов и ценностей в культуре и рост насилия во всех сферах общественной жизни.

Ключевые слова: кризис культуры, насилие, Дэвид Кроненберг, кинематограф.

Фирменным знаком Дэвида Кроненберга, выделяющим его даже среди самых ярких представителей кинематографии, является специфическая физиологичность творчества, на которую, возможно, повлиял академический бэкграунд режиссера (его специализация в университете – естественные науки).

С первых же картин наметились основные вопросы, которые режиссер рассматривает под разными углами в течение всего своего творческого пути: это тайные лабиринты и парадоксы человеческой психики, зыбкая грань между тем, что считается нормальным и ненормальным, непознанные возможности человека и его неконтролируемые желания, технологические изменения и вызванные ими биологические мутации.

Свой первый полнометражный фильм «Судороги» режиссер выпустил в 1975 году. В фильме рассказывается о паразитах, проникающих в тело человека и вызывающих непреодолимую и деструктивную тягу к сексу и насилию. В других ранних фильмах «Бешенство» и «Выводок» Кроненберг рассказывает о мутациях и материализации ненависти и агрессии. Кинофильм 1981 года «Сканнеры» повествует о поколении мутантов-телепатом, появившихся в результате экспериментов фармацевтов над беременными женщинами. В этом кинофильме мы видим один из самых узнаваемых образов режиссера: взрывающуюся голову одного из персонажей-мутантов. В культовом фильме «Видеодром» режиссер предупреждает об опасном влиянии технологического развития и СМИ на человека, который перестает видеть отличия между реально-

стью и образами телевидения, которые физически захватывают и разрушают его жизнь.

Наиболее ярко режиссер выразил свои идеи о пагубном взаимовлиянии развития науки и человека в работе 1986 года «Муха», в которой он рисует страшные сцены трансформации человеческого тела. Этот фильм стал визитной карточкой как режиссера, так и жанра биологического хоррора вообще, в рамках которого режиссер развивался с самого начала своего творчества пока не стал королем этого жанра.

Далее Кроненберг широко экспериментирует с жанрами и стилистикой последующих кинокартин. Он проводит психологическое исследование особенностей психики двух братьев-двойников, обладающих единым сознанием. Затем он экранизирует культовую книгу Уильяма Берроуза (фильм был высоко оценен самим писателем) «Голый завтрак», в котором сводит воедино реальность и наркотические видения персонажа. Кроненберг переводит на кинематографический язык и пьесу «М. Баттерфляй» Д. Хванга, стилистически отличающуюся от большинства других его фильмов, а также снимает нашумевший триллер «Автокатастрофа» по мотивам творчества Д. Балларда, в котором переплетаются мотивы секса и трансформации сексуальных желаний, насилия и даже некрофилии. В 1999 году режиссер выпустил «Экзистенцию» (одновременно с «Матрицей» братьев (на тот момент) Вачовски), где на несравнимо более высоком уровне исследовал перспективы человека и этики в контексте виртуальности. В 2002 Дэвид Кроненберг выпустил фильм «Паук», в котором бывший пациент сумасшедшего дома балансирует между жестоким и отвратительным миром и своей внутренней Вселенной.

В последующих фильмах режиссер отходит от свойственного его творчеству прямого отображения мутаций и обращается к более классическим средствам кинематографа, при этом продолжая развивать основную проблематику своего творческого поиска. Для иллюстрации этого тезиса следует более подробно рассказать о кинофильме 2012 года «Космополис», который, несмотря на все многообразие творчества Кроненберга, стоит особняком.

«Космополис» был поставлен по одноименному роману Дона Делилло, напечатанному в 2003 году. «Странный виртуально-реалистичный элемент в “Космополисе” ведет вас к “Экзистенции”, но тематически они разные. Так что на этом уровне “Космополис” очень реали-

стичен», – сказал Кроненберг. – «Конечно же, в то же время, есть много игроков, которые живут больше в виртуальном мире, и предполагаю, “Экзистенция” по-прежнему достаточно точно изображает нашу реальность. Так что здесь присутствует элемент кроссовера» [3].

В фильме «Космополис» режиссер препарирует не только душу главного героя, но и весь окружающий мир через призму его (героя) восприятия. Как и во всех предыдущих фильмах, Кроненберг бесстрастно демонстрирует историю мутации, на этот раз через призму сверхкапитала настолько неизмеримого и непостижимого, что само его понятие превратилось в виртуальное. «Деньги вобрали в себя и человеческие слабости, и силу, поэтому мне смешно слышать рассуждения о том, что капитализм может быть честным и прекрасным для всех. Капитализм придумали люди, а значит, ему присущи все людские пороки» [2].

Многочисленные сексуальные сцены, демонстрируемые в кинокартине, не снимают напряжения, а дезавуируют интимность и смысл самих физических отношений. Напряжение и ощущение абсурда еще больше нагнетаются тем, что бесконечные диалоги заставляют почувствовать, что в бесконечном и бездонном водопаде информации отсутствуют ключевые сообщения, которые можно было бы использовать в качестве точки опоры: сегодня одинаково важно и все, и ничего.

Режиссер выхолащивает и сжимает до точки пространство кинокартины, бескомпромиссно центрируя в ней главного героя, присутствующего практически во всех кадрах. Во время фильма герой пересекает, оставляя за собой хаос и абсурд, множество смысловых пластов. Отполированный Космополис, состоящий из стерильного асфальта, стекла и бетона, превращается в маргинальный шизополис, где среди расписанных граффити руин ночуют лимузины и маньяки-скваттеры, являющиеся в какой-то мере альтер-эго самого героя. Персонажи фильма во взаимодействии с главным героем четко отражают абстрактную потусторонность происходящего. Персонажи материализуются в машине моментально после того, как герой подумает о них, и через пару кадров женщины занимаются с ним сексом, а мужчины оказываются побежденными в дискуссии. Лишь жена героя постоянно ускользает и остается непостижимой, словно в подтверждение тезиса о том, что институт брака превратился в химеру.

Фанатичное стремление героя попасть из точки А в точку Б, с одной стороны, иррационально и является стремлением к саморазрушению.

С другой стороны, это отчаянная попытка спасения, стремление вернуться в свое детство, туда, где все было настоящим. Однако все противостоит этому: и сам путь, как лабиринт из кошмара, постоянно открывает двери не туда, разговоры с собеседниками приводят к деструктивным выводам, попытки обрести единство с женой приводят к краху семейной жизни, рост одной из валют разрушает его финансовую империю, а осознание, что политические, социальные и экономические процессы стали неконтролируемыми, зажимают его в угол как крысу.

Характеризуя главного героя, Кроненберг говорит: «...возраст в этой истории очень важен: в книге миллиардеру Эрику лет 25–26. Он инфантилен, очень далек от культуры» [2]. Инфантильность, неспособность осознавать происходящие в мире явления и нести за них ответственность – характерная черта современного человека, скрывающегося за нормами политкорректности и потреблением. И главная мысль фильма в том, что мир, в том виде как он есть, обречен и обречен не на угасание, а на взрыв, который разрушит до основания цивилизацию и из ее обломков возникнет новый мир, в котором по другим законам будут существовать иные существа, быть может, похожие на людей, но сущность их будет совсем другой. Как предсказывает Бодрийяр, «Африка, например, превратится в хранилище людских резервов, только их трудно будет отнести к человеческому роду. С другой стороны, мы получим суперклон белой расы, очень продвинутый в развитии и располагающий современным технологическим инструментарием, властью и деньгами... Должен быть взрыв... И это будет мегасобытие, перед которым померкнет даже одиннадцатое сентября» [1, с. 144].

Таким образом, Дэвиду Кроненбергу удастся сохранить верность себе и теме своего творческого поиска на протяжении всей кинематографической карьеры. Режиссер избрал непростой, но уникальный в том плане, что он делает его особенным, творческий путь, в рамках которого режиссер балансирует на грани между «art cinema» и высокобюджетным зрелищным кино. Зрелищное кино предлагает продукты с колоссальными бюджетами для аудитории планетарного масштаба и эксплуатирует широко известные образы и сюжеты массовой культуры, франшизы и обобщения, а «art cinema» – это зачастую малобюджетное направление в кинематографе, характеризующееся фокусом на режиссерское видение, самореализацию актеров, отсутствие тривиальных сюжетов и формул, предназначенное для подготовленного, интел-

лектуального зрителя. Кроненберг имеет опыт работы в обеих сферах кинематографа, и при этом режиссер сохранил свою автономность таким образом, что участвует практически во всех этапах процесса по созданию кинофильма. Вследствие этого, режиссер последовательно создает свою Вселенную, в рамках которой, будучи свободным от диктата продюсеров, осмысляет актуальные для современной культуры проблемы.

Список литературы

1. Бауман З. Текущая современность. – СПб.: Питер, 2008. – 238 с.
2. «Идеального капитализма не бывает» Дэвид Кроненберг про «Космополис». Интервью: Стефан Эпплбаум // IFA. – 18 июля 2012. – URL: <http://www.afisha.ru/article/cronenberg-on-cosmopolis/> (дата обращения: 24.02.2014).
3. *New York Times* Syndicate: «Дэвид Кроненберг ищет в «Космополисе» душу». – URL: <http://www.only-r.com/news/2012-10-14-2297> (дата обращения: 24.02.2014).

УДК 785

С. С. Ильин

*Российский государственный гуманитарный университет,
г. Москва*

КОНЦЕПЦИЯ АЛЬБОМА «НОЧЬ КОРОЧЕ ДНЯ» ГРУППЫ «АРИЯ»: ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ

В статье автор обозначает аспекты, формирующие концепцию альбома «Ночь короче дня» рок-группы «Ария» как самодостаточного культурного текста. Особое внимание уделяется взаимосвязи мотивов и образов, репрезентации лирического героя.

Ключевые слова: концепция, лирический герой, художественный образ, романтизм.

Альбом группы «Ария» «Ночь короче дня» с текстами за авторством Маргариты Пушкиной, выпущенный после четырехлетнего перерыва в творческой деятельности, как и его предшественники, был создан концептуальным. Формированию концепции способствовало несколько аспектов. Во-первых, это мотивы и образы, их взаимосвязь, прослеживаемая в песнях альбома; во-вторых, акцент на лирическом герое, от чьего лица ведется повествование (в альбоме «Ночь короче дня» преимущественно от первого лица); в-третьих, тематика песен, подчиненная общей идее.

На первый план выведены несколько мотивов. Безусловно, это мотив движения – ухода, являющийся связующим: «Я шел против ветра, я шел напролом в мир нездешних и вольных людей» («Рабство Иллюзий»); «Я бегу, чтобы жить, а вокруг ликует паранойя» («Паранойя»); «Безумец, беглец, дороги нет» («Ангельская пыль»); «Уходи и не возвращайся» (одноименная песня); «И днем, и ночью, я буду мчаться по черной полосе» («Король Дороги»).

Мотив свободы (или ее отсутствия) присутствует практически в каждой композиции альбома «Ночь короче дня». В «Рабстве Иллюзий» герой стремится к ней – «я шел напролом... в мир нездешних и вольных людей», она представляет собой иной способ существования, вне бинарных оппозиций, поскольку противопоставляется им. Похожее движение происходит и в композиции «Паранойя». Осознание несвободы приводит к тому, что герой «бежит, чтобы жить». Это свобода от: понимание свободы тождественно движению от источника несвободы,

и в данном контексте конечная цель не так важна, как само движение: «я шел напролом», «я бегу, чтобы жить», «безумец, беглец», «я буду мчаться». Свобода представляется также и в форме выбора направления пути – «в ад или рай – сама выбирай». Свобода и заточение лирического героя условно разделяют альбом на две части. В противоположность первой части во второй доминирует физическое заточение: «Брожу по дому... мне некуда деться» («Возьми мое сердце»), «Но в клетку входит не гонец верной смерти» («Ночь короче дня») – приводящее в итоге к гибели лирического героя. И один из смыслов странствия героя раскрывается через эту антитезу: быть свободным, что тождественно жизни («бегу, чтобы жить»).

Образ ветра широко представлен в обоих альбомах «Арии». Ветер представлен как некая сила, преимущественно препятствующая движению, сила деструктивная, но в то же время относящаяся к дорожной сфере. Образ ветра необходим и для моделирования семантики непроходимости, трудности и опасности пути: «Я шел против ветра, я шел напролом...» («Рабство Иллюзий») [6]; «Ветер всех развеет, словно пыль...» («Дух Войны») [2].

В художественном пространстве произведений Пушкиной актуализируется противопоставление ночи и дня. При этом день, в отличие от ночи, более неопределенная категория. Мотив ночи, вошедший в название альбома, связан с мотивом дня, и это отчетливо видно в нескольких текстах: «и днем, и ночью я буду мчаться по черной полосе» («Король Дороги»), «Ночь короче дня, день убьет меня» («Ночь короче дня»), «крадусь в темноте как тень, с небес проклиная день» («Зверь»). Ночь неоднозначно оценивается автором через лирического героя, однако она, согласно логике автора, более предпочтительна, нежели день, предстающий чем-то ненавистным, нежелательным: «проклиная день», «каждый день я привык уходить на войну» и «день убьет меня».

В текстах альбома актуальны и другие, религиозные антитезы. Полярные в христианстве понятия «добро» – «зло», «рай» – «ад», «день» – «ночь» и другие не детализированы, более того, они часто сопоставляются: «в ад или рай – сама выбирай», «не чтил ни святых, ни чертей», «и днем, и ночью я буду мчаться», «а за ними лишь высь...ни добра, ни зла». Лирический герой песен относится к обоим полюсам достаточно безразлично. Мотив иллюзорности также связан с этими образами. Иллюзией является любая вера: во власть («И каждый построил

себе по тюрьме, // Веря в правильность царственной лжи»), в высшие силы («Здесь молятся Богу и Сатане»). Нехристианские ноты, которые есть в лирике альбома: «На краю обрыва песня неземная – музыка богов и голоса богинь», «дух войны скалится из тьмы, входит в наши сны...» – концептуально ничуть не противоречат христианским мотивам и также привязаны к мотиву иллюзий. «Голоса богинь» оказываются миражом, иллюзией; «Дух Войны» же появляется во сне лирического героя; причем понимание духа как сверхъестественной сущности и внутреннего нематериального начала достаточно размыто.

Образы и аллюзии, появляющиеся в разных песнях альбома, можно охарактеризовать как преимущественно современные. «В этой пьяной стране есть на каждого кнут» (песня «Паранойя») – явная отсылка к России последних десятилетий, сохраняющей принцип «кнута и пряника», и в композиции «Дух войны» ее деспотический характер: «Все равно, какая власть – власть всегда пила чужую кровь». Безразличие к происхождению к власти подчеркнуто и через «мелкие детали» повествования. Так, в строках «Здесь воюют всегда за кресты, за звезды и за воздух» Пушкина маркирует военные награды царской и советской России. Однако есть несколько аллюзий, ассоциирующихся со Средневековьем. Так, строка «Пир во время чумы» – отсылка к одноименному произведению А. С. Пушкина, посвященному эпизоду периода распространения чумы в средневековой Европе; «Святой отец принес во тьму слово Божье» («Ночь короче дня») – обращение к священнику «святой отец», характерное на Западе, употребляется до сих пор, но вкупе с мотивом заточения в «клетке», с практически не прописанным образом «палача со смертью на плече», сценой будущей казни («пускай толпа на казнь бежит со всех ног») также отсылает нас к Средним векам. Таким образом, автор проводит некоторую параллель современности и Средневековья. Причем из обеих эпох выбирается то, что характеризует их с наиболее неприглядной стороны для усиления конфликта «главный герой – внешняя реальность», что, безусловно, отсылает нас к романтической литературной традиции. Формируется определенный подтекст произведений, предполагающий узнавание разных категорий слушателей. То, что мы называем “средневековьем” применительно к поэзии Пушкина, следует прочитывать не столько в конкретно-историческом смысле (все-таки для художественного текста это не главное), сколько в умоглядном, метафорическом.

Важную роль в формировании концепции альбома играет то, как показан автором лирический герой в отношении к внешней действительности в каждой из песен. И здесь прослеживается сильное влияние романтической традиции.

Стой на вершине, рядом со мной,
Там, где кружат три белых орла...
(«Рабство Иллюзий») [6].

Орел и вершина – образы, пришедшие из философии Ницше о сверхчеловеке – радикальном эгоцентрике, обладающем даром креации. В более позднем творчестве М. Пушкиной подтверждение этому находим в тексте песни «Беги За Солнцем», где скрыто цитируется одно из центральных произведений Ницше «Так говорил Заратустра»:

Мужество есть лишь у тех,
Кто ощутил сердцем страх,
Кто смотрит в пропасть,
Но смотрит с гордостью в глазах [1].

Сравним с оригиналом Ницше: «Кто глядит в пропасть, но глазами орла, кто схватывает пропасть – когтями орла, у того есть мужество» [4, с. 213]. Также влияние Ницше просматривается и в идее «умершего Бога», показанного у Пушкиной в образе «пустых и холодных небес». Сверхчеловеком становится теперь скиталец, которого «награждали терновым венцом и пророчили множество бед». Мучения героя отождествляются с мучениями Христа, однако отсутствует смиренность, покорность, да и любовь к людям, представленным как «серая толпа», и это меняет характеристику героя коренным образом. Кроме того, эстетика текста построена на отрицании христианских (в тексте – синонимично общепринятым) ценностей: «я рос чужаком и не чтил ни святых, и чертей», «я буду... трижды чужим для пустых и холодных небес», «лишь холодная высь, ни Добра, ни Зла». Принадлежность к одной из сторон тождественна зависимости духа: «у нищих духом должен быть царь и Бог... и к черту вечность – какой в ней прок?» Здесь прослеживается явная эстетизация волевого начала в человеке.

Христианские образы позволяют показать, что жизнь синонимична пребыванию в аду. Автор иронизирует над достаточно клишированными

ми в массовой культуре образами ада: «У подружки моей тоже собственный ад, но там нет ничего – ни чертей, ни огня». Иногда они даже переворачиваются: «Ночь короче дня, // День убьет меня, // Мир иллюзий в нем сгорает... Все живое исчезает». Условным «раем» оказывается либо некая умозрительная идея «далекого края», либо его вообще нет, и смысл странствия в самом перемещении (но не циклическом!). В дуальной концепции альбома «Ночь короче дня», которую, среди прочего, составляют мотивы странствия и заточения, представлены два варианта движения. Первое – это движение к определенной цели-идее, будь то «мир вольных людей», край, где «покой и свет», или даже ложный – «мираж огня». Второе – странствие ради странствия, когда направление не имеет особого значения («в ад или рай – сама выбирай», «и днем, и ночью я буду мчаться по черной полосе»). Это также представляет собой отсылку к романтической традиции в литературе.

Как отмечает Е. Г. Милюгина, центр мира всегда присутствует в пространстве романтического произведения. Он может быть символически обозначен явленными читателю и герою мистическими образами [3, с. 118]. Кроме того, в романтической традиции в центре произведения всегда находится герой и, соответственно, его мировоззренческие установки и переживания. Автор явно обозначает взаимосвязь героя с окружающим миром, «без надежды на просвет». Хаос, происходящий вокруг, изображен как необратимый, и бегство становится единственно возможным средством спасения, соответственно, невозможность убежать тождественна гибели: «Пир во время чумы, кто есть кто – не пойму, / Я бегу, чтобы жить, а вокруг ликует паранойя!», «Шесть минут до часа X, / Небо скоро рухнет вниз, / Ветер всех развеет, словно пыль...», «Все живое исчезает, как и я!» Соответственно, гибель мира (иллюзий и реальности) находится в зависимости с гибелью героя («все живое исчезает, как и я»), «вот и все, мир объят огнем», «мир иллюзий... сгорает»).

Первая композиция альбома «Ночь короче дня» – рождение героя («в краю... я рос чужаком»), финальная – грядущая гибель («вот и все, палач мой здесь»). Концепция альбома подчеркнута и через обращение к теме иллюзий, формирующих образ мира вокруг: «но я не был никогда рабом иллюзий» в первой песне альбома, и «мир иллюзий... сгорает» (то есть гибнет вместе с главным героем) в тексте завершающей, одноименной альбому композиции «Ночь короче дня».

Доминирующие в текстах альбома «Ночь короче дня» мотивы и образы, выстраиваются в систему за счет многократного повторения, контекстуальных взаимосвязей друг с другом. В системе мотивов, антонимичных друг другу (день – ночь, дом – дорога, заточение – свобода, ад – рай), мотив странствия, движения является связующим. Влияние романтической традиции прослеживается как в репрезентации лирического героя, так и в изображении внешней действительности. За счет этих аспектов весь альбом представляет собой цельное законченное произведение.

Список литературы

1. *Беги За Солнцем* [Электронный ресурс]. – URL: <http://aria.ru/publications/albums/lyrics/begi.html> (дата обращения: 20.11.2012).
2. *Дух войны* [Электронный ресурс]. – URL: <http://aria.ru/publications/albums/lyrics/duhvojny.html> (дата обращения: 20.11.2012).
3. *Милюгина Е. Г.* Паломничество в страну Востока в структуре романтического мифа // Культурное пространство путешествий. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. – С. 117–119.
4. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и для никого. – М.: Интербук, 1990.
5. *Официальный сайт группы «Ария»* [Электронный ресурс]. – URL: <http://aria.ru> (дата обращения: 20.11.2012).
6. *Рабство* Иллюзий [Электронный ресурс]. – URL: <http://aria.ru/publications/albums/lyrics/rabstvo.html> (дата обращения: 20.11.2012).

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

УДК 316.7

И. В. Носова

*Сибирский государственный университет
телекоммуникаций и информатики, г. Новосибирск*

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПИТАНИЯ ПАТРИОТИЗМА И ГРАЖДАНСТВЕННОСТИ РОССИЙСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Патриотизм и гражданственность – социальные характеристики личности, определяющие уровень ее социального развития. Данные два понятия реализуются в контексте этничности, одним из основных признаков которой является самоидентификация представителей одной этнической общности по отношению к другим. Особое значение идея патриотизма приобретает в моменты радикальных социальных и политических изменений общественной жизни. Современная ситуация развития российского общества оценивается специалистами как кризисная, что, с точки зрения воспитания подрастающего поколения, связано с потерей нравственных ориентиров. В этих условиях обращение к идее патриотизма может стать той ценностной основой, на которой возможно формирование и развитие личности российского гражданина.

Ключевые слова: патриотизм, гражданственность, воспитание, личность, общественное сознание, нравственность, ценности.

Патриотизм и гражданственность – два разных по своей природе, но в то же время теснейшим образом взаимосвязанных феномена. Они проявляются как социальные характеристики личности и социальных общностей и указывают на качество их социального развития.

В общем виде патриотизм (греч. *patriotes* – соотечественник, от *patris* – родина, отечество) представляет собою интегративную, системообразующую характеристику личности (социальной общности, общества в целом), имеющую генетические корни, отражающую исторически объективно сложившуюся связь человек (общность) – среда обитания и развития и подразумевающую нравственно-эмоциональную связь названных субъектов с комплексом географических, этнических, исторических, культурных, идеологических, эстетических, религиозных и т. п. представлений, выраженных в понятии «Родина», имеющих

ценностно-деятельностью природу и проявляющихся в стремлении данные ценности отстаивать, защищать и приумножать.

Как отмечают многие исследователи, впервые слово «патриот» стало широко употребляться в период Великой Французской революции в 1789 году. Патриотами тогда называли себя борцы за народное дело, защитники республики. Если рассматривать этимологическое значение этого греческого слова, то буквальный перевод означает «любовь к Родине, преданность своему Отечеству, своему народу». Со временем значение этого понятия расширилось, и патриотизм стал не только обозначать нравственные и моральные качества личности, но и выступать принципом, характеризующим отношение человека к Родине, ее прошлому и настоящему.

Гражданственность в свою очередь предполагает в основном динамичную ценностно-правовую связь людей (общностей) как граждан с определенным государством, реализуемую через их отношение к правам и обязанностям, закрепленным в соответствующих нормативных актах (конституция, законы), а также в обычаях и традициях. Гражданственность разветвляется в диапазоне от простого законопослушания до гражданской активности, в критические периоды выходящей за пределы, определяющие устойчивость системы и направленной на ее радикальное переустройство.

Данные два понятия реализуются в контексте этничности, одним из основных признаков которой является самоидентификация представителей одной этнической общности по отношению к другим. В реальности все эти понятия – патриотизм, гражданственность и этничность – взаимосвязаны и находятся в динамическом соотношении и единстве, каждый раз определяемом спецификой момента и характером воздействия комплекса разного рода объективных и субъективных факторов. Их учет имеет решающее значение при формировании систем воспитания и стратегий социального управления.

Играя существенную роль в жизни людей, обществ и государств, патриотизм был и остается предметом исследования. За истекшие три столетия сложилось несколько основных подходов к его исследованию.

Первый, получивший наибольшее распространение в научно-исследовательской литературе и публицистике, можно назвать возвышенно-деятельностным. В соответствии с ним патриотизм трактуется как возвышенное чувство любви к Родине, Отечеству, как сугубо позитив-

ное эмоциональное отражение, проявление в абстрактной форме любви к составляющим понятия Родины. Сила патриотического чувства побуждает человека к активным действиям на благо Родины.

Второй подход трактует патриотизм как общественное явление. Содержание и характер данного явления в значительной степени обуславливаются особенностями исторического развития общества, государства и его правящей элиты.

Третий подход, сложившийся в 60-х – начале 80-х гг. XX века, рассматривает патриотизм как явление общественного сознания, причем с середины 80-х годов стала преобладать тенденция осмысления патриотизма как одного из явлений духовной жизни общества.

Четвертый подход – государственнический или этатистский – характеризуется рассмотрением государства как главного объекта патриотизма. Наиболее полно ее разработал Г. Гегель, согласно которому понимание патриотизма означает стремление к общим целям и интересам государства, будь то интересы личности, группы людей или общества в целом. Государство же выступает главным объектом высших чувств и помыслов личности и выражается в чувстве гордости за державу [3].

Пятый подход – личностный. В нем первостепенная роль отводится личности как высшей ценности. А проявления патриотизма, по словам Г. Флоровского, представляют собой «культурное творчество и национальное напряжение собственных сил» [15, с. 125].

Шестой подход – духовно-религиозный, самый древний, рассматривает данное качество личности как акт высокой духовности, являющийся глубоко религиозным.

Патриотизм по своему характеру консервативен и выполняет следующие функции:

1) интегрирующую, т. е. направленную на объединение большинства нации на основе приоритета интересов общества и государства и ответственности за формирование образа будущего своей страны не только сегодня, но и завтра;

2) охранительную или защитную, в рамках которой осуществляется формирование и развитие того, что определяется как национальная безопасность;

3) стабилизирующую, т. е. придающую прочность и устойчивость социальной, этнонациональной и государственной системам во всех их

основных звеньях (языке, культуре, стереотипах поведения, нравственных и правовых нормах и т. д.);

4) регулирующую – определяющую характер реакций на внешние воздействия и влияющую на характер вновь складывающихся связей и отношений во всем их многообразии;

5) воспитательную – воздействующую на целенаправленную деятельность органов государственной власти и институтов гражданского общества с целью придания им определенного смысла и направленности.

Исследования убедительно показывают, что патриотизм в связке с гражданственностью и этничностью играет роль скрепляющего общество фактора, который нейтрализует негативные явления и процессы и выступает мощным стимулом позитивного развития личности и общества в целом.

Проблема воспитания патриотизма у молодежи являлась предметом постоянного внимания на протяжении всей многовековой истории развития отечественной мысли. Огромный духовный потенциал патриотической темы берет свое начало в письменных и устных творениях Древней Руси. Поколения российских общественных деятелей увидели в ней нравственно-организующее начало жизни русского народа, понимая ее как идею отечественного единения и согласия, идею защиты родной земли, идею равноправности народов, идею морального долга перед обществом, идею ответственности за судьбы Отечества. Это позволило академику Д. С. Лихачеву сделать вывод, что патриотическая идея прочно закрепляла моральные заповеди человеколюбия и добродетели как основы стремления человека к общему благу Отечества [7, с. 213].

По мере развития общественной мысли эта идея трансформировалась, видоизменяя содержание самого понятия «патриотизм». В силу этого мы можем утверждать, что содержание патриотизма и его направленность определяется духовным и нравственным климатом общества, его историческими корнями, питающими общественную жизнь поколений.

В современной российской общественно-политической мысли идет постоянная дискуссия о мифах и реалиях патриотизма, о чем свидетельствуют статьи в научных журналах. О сущности русского патриотизма, о том, какую политику можно считать патриотичной, а какую нет, спорят представители политических партий.

Особое значение идея патриотизма приобретает в моменты социальных и политических изменений общественной жизни, когда объек-

тивные тенденции развития общества сопровождаются повышением напряжения сил граждан: войны, нашествия, социальные конфликты, революционные потрясения, обострение кризисных явлений, борьба за власть, стихийные или иные бедствия. В такие периоды патриотическая идея реализуется в высоких и благородных поступках, характеризующихся особой жертвенностью во имя своего народа, своей Родины.

Современная ситуация развития российского общества оценивается специалистами как кризисная, что, с точки зрения воспитания подрастающего поколения, связано с потерей нравственных ориентиров. В этих условиях обращение к идее патриотизма может стать той ценностной основой, на которой возможно формирование и развитие личности российского гражданина.

За последнее время вследствие обострения кризисных явлений в социально-экономической, политической, культурной и других сферах общественной жизни произошел резкий спад в деятельности по воспитанию подрастающего поколения, от которого во многом зависит будущее России. Большую тревогу вызывает одно из ключевых направлений этой деятельности, связанное с созданием условий для воспитания и развития личности гражданина и патриота России, готового и способного отстаивать ее интересы.

По данным социологических исследований в российском обществе значительно изменилось отношение к таким непреходящим ценностям, как Отечество, патриотизм, верность героическим традициям, память к павшим за Родину, долг, честь, достоинство, знание истории своего народа, готовность к самопожертвованию и др. Акценты в социально-нравственных ориентирах значительной части общества, особенно молодежи, резко сместились в сторону прагматизма и конъюнктуры с ярко выраженными проявлениями эгоистичного, антисоциального и антигуманного характера. На практике это проявляется в том, что многие молодые люди относятся к выполнению важнейших гражданских обязанностей безответственно, проявляют социальную незрелость и бездуховность, нетерпимость и даже агрессивность, одной из форм которой является прогрессирующая подростковая преступность. Естественно, что общество, важнейшие государственные институты которого страдают тяжелейшими недугами, не имеет условий для нормального развития.

Деятельность социальных и государственных институтов, организаций и ведомств, участвующих в решении этих задач, но не имеющих

научно-обоснованных, соответствующих современным реалиям концептуальных подходов и установок к проблеме патриотического воспитания, характеризуется неопределенностью и бессистемностью, в лучшем случае проявляющихся в проведении мероприятий второстепенного плана. За последнее время механизм координации и организации деятельности органов государственной власти, местного самоуправления и военного управления по воспитанию подрастающего поколения на всех ее уровнях окончательно разладился, а используемые и затрачиваемые средства дают все меньший эффект. Одна из причин этого – отсутствие общей стратегии в осуществлении патриотического воспитания и резкое ослабление управления важнейшими звеньями и механизмами этой деятельности со стороны высшего руководства.

Вопрос о ключевых принципах и подходах к формированию системы патриотического и гражданского воспитания молодежи, имеющего в качестве главных целей, как развитие социальной активности молодежи, так и профилактику негативных проявлений в сознании и поведении молодежи, в современных условиях приобретает весьма важную роль. Речь идет о создании не просто конгломерата форм и видов воспитания, объединенных общими целями, а системы, которая стала бы предметной основой общественно-государственной системы как социального института. А поскольку данный институт должен осуществлять свою деятельность в системе социальных координат, постоянно соприкасаясь с проблематикой прав и свобод личности, а также с деятельностью различных социальных институтов, целесообразно ставить вопрос о законодательном обеспечении его действий в виде закона РФ о воспитании и воспитательной деятельности.

Об актуальности данной проблемы говорит тот факт, что она постоянно обсуждается на разных уровнях власти, в СМИ и рядовыми россиянами. Совет министров РФ принял постановление «О патриотическом воспитании граждан РФ на 2006–2010 гг.». Однако степень разработанности данной проблемы на современном этапе недостаточна. Сегодня понятие «патриотизм» требует иного уровня осмысления. Это объясняется активным возрождением национальных традиций на новом уровне, изменением концептуальных подходов в обучении и воспитании подрастающего поколения.

Представляют большой интерес ответы россиян на вопрос социологического исследования: «Каковы ваши предложения и пожелания по

совершенствованию патриотического воспитания?» [16, с. 160]. Среди респондентов 64 % поддержали пункт «улучшение условий жизни населения (создание рабочих мест, повышение зарплаты, предоставление жилья)», 60 % указали на необходимость функционирования системы патриотического воспитания в детском саду, школе, институте, семье, 55 % подчеркнули важность поднятия престижа страны, 44 % отметили, что нужно создавать больше патриотических фильмов, художественной литературы, песен. Однако ответы молодежи на этот вопрос значительно отличаются от мнения старшего поколения. Так лишь 40 % 18–30-летних считают необходимым осуществление патриотического воспитания посредством воспитательных и образовательных учреждений, тогда как среди ветеранов таковых – 80 %, а людей среднего возраста – 60 %. Наблюдается явная недооценка роли военно-патриотических музеев в патриотическом воспитании: их важность отметили только 8 % молодежи, 28 % людей более старшего поколения. И только самое старшее поколение по достоинству оценило их роль – 64 %.

С точки зрения философии патриотическое воспитание определено с позиций культуры, нравственности, ценности, гуманизма, человеческой деятельности. К настоящему времени изучен широкий круг вопросов, связанных с патриотическим воспитанием. В педагогической науке раскрыто содержание, принципы и методы воспитания патриотизма (В. А. Сухомлинский и др.). Выявлена взаимосвязь патриотизма с русской национальной культурой (К. Д. Ушинский и др.). Изучен вопрос о патриотическом воспитании в рамках создания и самоопределения русской школы, в основе которой лежит русская идея (Е. П. Белозерцев и др.). Активно разрабатывается новое направление, опирающееся на общечеловеческие национально-культурные ценности (М. К. Андреева, Е. В. Бондаревская, О. С. Газман, С. В. Казначеев, В. А. Караковский, Д. С. Лихачев, В. А. Слостёнин, А. В. Мудрик, Н. Е. Щуркова и т. д.).

Представляется, что в качестве целей воспитания можно в целом принять предложенные специалистами НИЦ при Институте Молодежи (Москва) в «Концепции воспитания жизнеспособных поколений» такие положения, как: формирование национального самосознания, гражданственности, патриотизма, уважения законности и правопорядка, внутренней свободы и чувства собственного достоинства; ориентация личности на гуманистические установки и смысложизненные ценности в новых социально-политических и экономических условиях,

определение своего места и целей жизнедеятельности, формирование самосознания и гуманистически направленных высших потребностей; воспитание потребностей молодежи к освоению ценностей общечеловеческой и национальной культуры, формирование эстетических ценностей и вкуса, стремление к созданию и приумножению ценностей духовной культуры, участию в культурной жизни российского общества; приобщение молодежи к общечеловеческим нормам морали и национальным традициям, кодексу профессиональной чести и моральным ценностям соответствующих социальных слоев и групп, воспитание адекватной самооценки результатов своей деятельности; выявление и развитие задатков, формирование на их основе общих и специфических особенностей, индивидуальности личности, возвышение ее творческого потенциала и способности к саморазвитию; воспитание потребности к труду как первой жизненной необходимости, высшей жизненной ценности и главному способу достижения жизненного успеха, целеустремленности и предприимчивости, конкурентоспособности во всех сферах деятельности; воспитание потребности к физической культуре и здоровому образу жизни, стремления к созданию семьи, продолжению рода, материальному обеспечению и воспитанию нового поколения в духе гуманизма и демократии.

В качестве основных принципов воспитания авторы рассматриваемой концепции предлагают и раскрывают: гуманизм, духовность, демократизм, патриотизм, конкурентоспособность, толерантность, индивидуализацию, вариативность.

В итоге авторы концепции пытаются сформировать модель жизнеспособной личности (как «прогностическую модель среднего уровня»), акцентируя внимание на самых существенных, по их мнению, личностных и гражданских качествах: способность быстро адаптироваться к изменяющимся условиям, уметь ориентироваться в экономической, социально-политической обстановке, сохраняя свою мировоззренческую позицию, гуманистические идеалы и ценности; обладать высокой социальной активностью, целеустремленностью и предприимчивостью, стремлением к поиску нового и способностью находить оптимальные решения жизненных проблем в нестандартных ситуациях; иметь потребность в жизненных достижениях и успехе, способности к самостоятельному принятию решений, постоянному саморазвитию своего интеллекта и профессиональных качеств; быть социально ответственным.

ным, обладать развитым чувством внутренней свободы и собственного достоинства, способностью к объективной самооценке и конкуренции с другими; иметь в разумной мере индивидуалистические установки, ориентацию на себя, свои интересы и потребности, обладать рациональным, альтернативным мышлением и прагматическим отношением к жизни; иметь национальное самосознание российского гражданина, быть патриотом, борющимся за сохранение единства России и ее становление как великой державы, занимающей одно из ведущих мест в мировом сообществе; понимать и быть готовым отстаивать интересы и ценности своей социально-возрастной, профессиональной, этнической, социальной общности.

В общем виде такого рода модель достаточно универсальна. Дело в системе, через которую будет реализован социальный заказ на воспитание. Ведь согласно социологическим исследованиям [4, с. 46], общегражданские, социетальные (относящиеся к обществу, рассматриваемому как единое целое) проблемы, отношение к которым во многом характеризует личность как гражданина, меньше всего беспокоят молодежь. «Экологическая обстановка» волнует 16,1 % опрошенных, «нравы (безнравственность) в среде молодежи» – 15,2 %. Последние позиции срединных значений занимают: «уменьшение авторитета России в международном сообществе» – 9,7 %, «состояние культуры в обществе» – 9,2 %, «состояние с правами и свободой человека в стране» – 8,3 %. Замыкают иерархическую лестницу «снижение чувства коллективизма и товарищества у россиян» – 5,5 %, «отсутствие общенациональной идеи, способной объединить все слои общества» – 3,9 %, «ситуация в межнациональных отношениях в стране» – 2,5 %. Духовность как ценность рассматривают лишь 18,8 % опрошенных, а «интересы моей нации» вообще замыкают ранговую таблицу ценностей – 7,5 %.

Попробуем определить структуру понятия «патриотизм». Опираясь на исследования, можно выделить следующие ее компоненты:

- 1) эмоциональный;
- 2) интеллектуальный;
- 3) деятельностный;
- 4) потребностно-мотивационный;
- 5) волевой.

Выделение эмоционального компонента обусловлено соотношением эмоциональных и рационально-познавательных начал патриотизма.

Являясь продуктом развития человека, чувства связаны с работой сознания. Как отмечает П. М. Якобсон, «чувство патриотизма... формируется в основном в школьные годы. В дальнейшем оно становится более зрелым и осознанным. Поэтому и существенно, чтобы все моменты ознакомления ребенка с родной страной, ее культурой, историей, духовным богатством рождали в нем глубокий эмоциональный отклик» [17, с. 58].

Важное место в формировании патриотизма имеет тот факт, что эмоциональные переживания у детей приобретают более глубокий и устойчивый характер. Большую роль в обогащении патриотических представлений ребенка играют эмоции и чувства, которые позволяют активизировать сознание ребенка, развивать его патриотические чувства. Кроме того, особенностью проявления патриотических чувств детей является скоротечность и ситуативность. Ребенок может взволноваться только что услышанным рассказом о чем-то героическом поступке, но затем на эти впечатления накладываются другие. В результате возникнувшее первое чувство может угаснуть. Поэтому, как считают психологи Л. И. Божович, П. М. Якобсон, необходимо закрепить возникшее чувство в многократных переживаниях, специально создавая для этого разнообразные ситуации для их закрепления. При выполнении этого условия эмоциональные переживания детей приобретают более глубокий и устойчивый характер, и дети будут способны проявлять заботу о близких людях и сверстниках [2; 17].

В воспитании школьника большое значение имеет пример эмоционального отношения взрослых к действительности. От богатства проявления чувств у взрослых зависит эмоциональное восприятие детьми того или иного явления действительности. По нашему мнению, важным является вывод А. Г. Ковалева о том, что эмоциональные отношения людей друг к другу являются исходным процессом формирования многих нравственных чувств [8, с. 98]. Такие чувства, как дружба, любовь, гуманизм, коллективизм, патриотизм вначале проявляются в форме привязанности ребенка к родителям, сверстникам, коллективу детей и формируются на основе часто повторяющихся эмоций. Воспитание такого сложного, многогранного чувства, как любовь к Родине, осуществляется на основе развития и становления чувства симпатии, сопереживания, доброты, ласки к родным и близким людям. С взрослением ребенка растет и чувство, распространяясь на более широкий круг людей, предметов, явлений.

И действительно, социологические исследования показывают, что самая молодая возрастная группа обосновывает свой патриотизм преимущественно на эмоциональном уровне: «Люблю родину», «Люблю Россию, свой город», «Я люблю свою страну, она лучше всех других» [16, с. 157].

Психологи подчеркивают важность возникновения основ патриотизма, которые составляют «прошлый опыт человека», опыт чувств, отношений к окружающей действительности. Если ребенок в детстве испытывал чувство жалости к другому человеку, радость от хорошего поступка, гордость за своих родителей, восхищение подвигом, подъем от соприкосновения с прекрасным, он тем самым приобрел «эмоциональный опыт», «зону эмоциональных переживаний», что будет иметь решающее значение для его дальнейшего развития. Тем самым будут «проторены пути для ассоциаций эмоционального характера», а это является основой, фундаментом более глубоких чувств, условием полноценного эмоционального развития человека. В детстве, по мнению В. А. Сухомлинского, человек должен пройти эмоциональную школу – школу добрых чувств. «Если добрые чувства не воспитаны в детстве, их никогда не воспитаешь...» [13, с. 42].

Вместе с тем психологи утверждают, что нравственные чувства не могут возникнуть путем естественного вызревания. Их развитие и формирование осуществляются постепенно в процессе накопления и эмоционального освоения конкретных фактов из жизни Родины. И это развитие зависит от средств и методов воспитания, от условий, в которых живет ребенок. При целенаправленном воспитании патриотические чувства ребенка гораздо богаче, разнообразнее и проявляются раньше, чем у детей, не получивших правильного воспитания.

Поэтому следующим компонентом в структуре патриотизма, на наш взгляд, является интеллектуальный компонент. Он характеризует знания, взгляды, убеждения человека. Основу патриотического сознания составляют знания патриотического характера, на основе которых вырабатываются патриотические убеждения. В убеждениях проявляется единство моральных знаний и чувств человека. Они являются идейно-психологическим компонентом сознания, непосредственно стимулирующим поведение человека, выбор действий и поступков. «Под воздействием мировоззрения возникает прочная структура мотивации личности, в которой решающее влияние имеют взгляды и убеждения» [2, с. 347].

В социологических исследованиях подчеркивается, что некоторой части молодежи свойственны более глубокие размышления о патриотизме, куда включены архетипические представления о родной земле и ее защитниках, о взаимосвязи поколений предков, настоящих и грядущих поколений. Это зафиксировано в высказываниях типа: «Считаю, что Россия – самая перспективная страна в мире», «Я ценю и уважаю все, что связано с родной землей. На этой земле жили мои предки, живу я, здесь будут жить мои дети» [16, с. 157].

В психолого-педагогических исследованиях В. В. Давыдов, А. В. Запорожец, Н. Н. Поддьяков показывают, что у школьников можно успешно формировать обобщенные представления об окружающем мире, о связях между предметами и явлениями, взаимодействии в обществе, о ценности своей страны. Эти представления позволяют осознать себя частью общества, государства и быть готовым к патриотически-целесообразной активности. Обращаясь к истории своей страны, своего народа, ребенок начинает осознавать значение своей Родины, в нем растет потребность стать творцом, гражданином Отчизны, развивается интерес к жизни Родины. Этот интерес психологи А. В. Петровский и Г. А. Фортунатов рассматривают как познавательный аспект социальной потребности школьника, как предпосылку патриотического воспитания учащихся.

Работа по формированию положительного отношения к понятиям патриотического характера у школьников в процессе ознакомления их с окружающей действительностью, по исследованиям Н. П. Аксеновой, может идти по следующей схеме: возбуждение интереса к знаниям и явлениям, связанным с представлениями о Родине; развитие интереса к истории, к сегодняшнему дню, географии Родины и т. д.; укрепление и углубление интереса к различным явлениям, связанным с Родиной.

В последние годы все ошутимее проявляется тенденция устойчивого роста интереса молодежи к далекому и недавнему прошлому нашего Отечества, и прежде всего, к героическим страницам его истории. Это позволяет нам говорить о том, что в молодежной среде идет спонтанный поиск нравственных и духовных ориентиров. Поддержка и помощь со стороны педагогов может существенно ускорить и оптимизировать этот процесс. Но для этого необходимо предоставить педагогам продуманные и целесообразные программы гражданского патриотического воспитания, вооружить их эффективными технологиями, используя

позитивный опыт прошлых лет. Огромный воспитательный потенциал заложен в народных традициях. И поэтому основой для разработки таких программ может стать традиционная народная культура. Ситуация осложняется тем, что согласно социологическим исследованиям идея возрождения традиций пользуется поддержкой лишь у 18,8 % опрошенных молодых людей [4, с. 47].

Знания превращаются в личностные убеждения только в процессе деятельности человека. Кроме того, именно в практической деятельности человек проявляет свои убеждения, формирует необходимые умения и навыки. Во всех работах, посвященных данной проблеме, подчеркивается активный характер патриотизма, проявляющийся в практической деятельности человека на благо Родины, в служении Отечеству. Все это дает основание выделить в структуре данного понятия деятельностный, действенно-практический компонент.

В процессе патриотического воспитания деятельность позволяет расширять и углублять патриотические знания, формировать патриотические взгляды и убеждения, проявлять патриотические чувства, реализовывать потребности и интересы личности. Положительные эмоциональные переживания, связанные с деятельностью патриотического характера, побуждают человека к преодолению препятствий на пути к поставленной цели.

Важную роль в формировании деятельностного компонента патриотизма играет тот факт, что молодые люди с 14 лет обретают, хотя и не в полном объеме, гражданские права и отчасти становятся субъектами таковых. У части из них в этом возрастном периоде проявляется стремление к социальной активности, которая реализуется в общественных организациях и разного рода инициативах. Поэтому социальную активность в этот период можно оценить как важнейший фактор, воздействующий на формирование гражданственности и патриотизма, закрепляющий ценностный багаж, накопленный в детстве и отрочестве. Хотя этот же фактор, при известных условиях, может оказывать и обратное воздействие.

В советское время такого рода стремления реализовывались в массовых детской и молодежной организациях и, с одной стороны, были жестко контролируемы, а с другой – позволяли выразить себя в этих рамках довольно большому числу молодых людей.

Иное дело сегодня. Массовых молодежных организаций не существует. Хотя было бы ошибочным считать, что молодежи не нужны

свои организации. За их создание высказались еще в 1995–1997 гг. от 78 до 82 % опрошенных сотрудниками НИИКСИ СПбГУ молодых людей по всей России. И с тех пор эти цифры почти не меняются, что говорит об устойчивости данной потребности. При этом 78,5 % испытывают потребность в создании неполитических, а 21,5 % – политических молодежных организаций. Более того, 69,9 % хотели бы видеть в Государственной думе молодежную фракцию. Однако реальность такова, что в настоящее время в большинстве молодежных организаций в лучшем случае состоит десяток-другой единомышленников. Поэтому среди большинства молодых людей преобладают пассивные формы проявления социальной активности (чаще всего, слежение за политической информацией или обсуждение актуальных вопросов в кругу друзей или с родителями). Объектом же симпатий или жесткой критики в этих случаях становятся политические лидеры, особенно руководители государства, олицетворяющие власть. В феномене недоверия к власти (у более чем 80 % опрошенных по России молодых людей) отражается понимание молодым человеком меры неспособности этой власти и ее лидеров отвечать различным запросам, но в особенности сделать что-то для решения уже осознаваемых молодыми своих ближайших жизненных задач. Решающей становится оценка молодыми людьми степени заинтересованности государства в решении их конкретных жизненных проблем. И следует отметить, что в целом политика государства по отношению к молодежи не только не является заинтересованной, она прямо тормозит социальное развитие молодежи, создает огромные препятствия для ее продуктивного развития. Вот почему, по данным исследований, патриотизм современной молодежи и ее гражданственность довольно явно противостоят государственности.

Одной из важных характеристик качеств патриотической личности является потребностно-мотивационный компонент. Мотивация как совокупность причин психологического характера, объясняющих поведение человека, включает потребности, мотивы, интересы человека. Они тесно связаны с ценностными ориентациями человека. Как показал А. А. Бодалев, ценности принимаются детьми постепенно: сначала вынужденно, в силу определенных требований, затем осознанно, добровольно и, наконец, когда становятся собственными мотивами-целями [11, с. 65]. Основываясь на данных исследованиях, мы составили воз-

можные уровни формирования патриотизма на основе потребностно-мотивационного компонента:

0-й уровень – индифферентное отношение к понятию патриотизма;

1-й уровень – уровень формирующихся представлений об истории своей семьи, своего края, накопление знаний в области страноведения, накопление знаний о героических страницах истории;

2-й уровень – уровень формирования понятий о ценности своей семьи, своего народа, его культуре и традициях;

3-й уровень – уровень формирующихся убеждений в значимости служения Отечеству, когда ценности Отечества закрепляются, интериоризируются в сознании личности как собственные, определяют мотивы поведения; личность становится носителем патриотических ценностей;

4-й уровень – уровень самоотдачи, активной гражданской позиции по отношению к Отчизне; личность становится активным творцом своей деятельности.

Данный компонент органически входит в структуру анализируемого понятия, так как предполагает характеристику интересов, стремлений, целей, мотивов деятельности человека, связанных со служением Родине.

Показательным в плане формирования деятельностного и потребностно-мотивационного компонента является анализ готовности защищать родину у представителей различных возрастных категорий (табл. 1) [16, с. 159].

Таблица 1

Возрастная категория	Да (%)	Нет (%)	Не дали четкого ответа (%)
18–30	78	16	6
31–45	82	6	12
46–60	92	6	2
Старше 60	90	6	4

Среди молодежи заметна явная тенденция снижения мотивации защищать Родину. Зато значительно возрастает желание покинуть Россию (табл. 2).

Таблица 2

Возрастная категория	Да (%)	Нет (%)
18–30	38	62
31–45	8	92
46–60	8	92
Старше 60	0	100

При осуществлении деятельности человек действует осознанно, управляет своими поступками, преодолевает возникающие препятствия. Это связано с проявлением воли. Патриотическая деятельность, связанная с высшими нравственными ценностями, также требует волевых усилий как в повседневных ситуациях, так и при совершении героических патриотических поступков. Волевые качества личности проявляются в способности:

- формировать жизненные планы;
- действовать сознательно в достижении цели;
- регулировать свое поведение;
- противостоять негативным влияниям внешней среды.

Волевая личность характеризуется целеустремленностью, решительностью, настойчивостью, дисциплинированностью и т. д. Поэтому вполне обоснованным является включение в состав структуры понятия «патриотизм» волевого компонента.

По нашему мнению, все выделенные компоненты тесно взаимосвязаны и представляют целостное единство, позволяющее понять сущностную характеристику патриотизма. Данные компоненты составляют полный набор, из которого нельзя исключить ни одного компонента, не нарушив обусловленности.

Важным фактором формирования патриотизма являются ценностные ориентации личности. Проблема общих тенденций к изменению ценностных ориентаций в современном обществе неоднократно ставилась в центр внимания множества самых разных социологических исследований.

Система ценностных ориентаций обладает определенным балансом, однако ее гомеостатичность имеет динамический, подвижный характер. Даже в период равномерной эволюции общества ценностные ориентации подвергаются пусть медленной, но трансформации. А в период революционной ломки традиционных устоев ценностные ориентации становятся радикальными, и зачастую процессы их изменения в такие времена имеют неконтролируемый и стихийный характер.

Проблема динамики ценностных ориентаций связана с обширным кругом политических, экономических, правовых и других вопросов, поскольку эта динамика напрямую связана с экономическими и политическими аспектами реформирования, – поэтому ее анализ неотъемлем от рассмотрения влияющих на него факторов.

В период радикальных социально-экономических реформ ослабляют свое сдерживающее воздействие, либо совсем исчезают культурные рамки, которые ограничивали стихию общества, кристаллизовали паритет идентификационных и интеграционных тенденций, оформляли равновесие прав, свобод и обязанностей, ограничений, определяющих солидарность общества и государства.

Ослабление этих культурных рамок провоцирует «большой взрыв» традиционной системы ценностей. Динамику ценностных ориентаций в период реформирования определяет дисбаланс традиционного устоявшегося равновесия между материальными и духовными ценностями.

Стабильность социальной системы всегда характеризуется балансом между материальными и духовными ценностями. В годы реформ конфликт между ними возрастает, их баланс как гарант социальной стабильности нарушается, – начинается болезненная ломка устоявшейся системы ценностей и норм.

Нарастающий дисбаланс между духовными и материальными ориентирами вызывает на макросоциологическом уровне – предреволюционные ситуации, этнические и классовые конфликты, напряженное противостояние власти и общества, конфликты между рабочими и собственниками, а на микросоциологическом уровне – страх, неврозы, озлобление, депрессии и т. д.

Исследователи последствий российских реформ отмечают, что «переходное состояние российского общества от принудительно направляемого хозяйства к современному рыночному обуславливает общественные сдвиги в ценностных представлениях, ориентациях и типах поведения различных групп и слоев населения. Само осуществление экономических реформ не было бы возможно, если бы не получили достаточно широкое распространение новые, не практиковавшиеся ранее типы экономического поведения, соответствующие новым условиям. Несмотря на достаточно консервативную природу системы ценностей, которая определяется не только экономическими отношениями, становящимися «здесь и сейчас», но и прошлым жизненным опытом, статусом конкретного человека, группы, слоя, традициями и обычаями, в обществе образовалась достаточная представительная реферативная группа, которая является носителем и двигателем новых экономических отношений. Эта группа в достаточной мере адаптировалась к новым экономическим условиям, ей удалось в этой среде обрести новую

идентичность, и благодаря этой идентичности – интегрироваться в новую экономическую реальность.

Однако, как пишут авторы того же исследования, возникла и другая общность людей – тех, чья личностная идентификация не совпадает с социально-символической идентификацией: «одновременно оформилась и группа аутсайдеров, которые не принимают рыночный вариант развития, ориентированы на прошлые опыт и ценности» [1, с. 100].

Есть и третья группа, и их – большинство, – между этими крайними группами находится большинство населения, составляющее ту критическую массу, которая решает, в конечном счете, судьбу реформ в том или ином варианте. Поэтому наиболее актуальной в настоящее время становится включенность массового человека в реально проходящие преобразования, перспективы роста или снижения его социального статуса, адаптационные возможности, определяемые социально-демографическими, образовательными и даже психологическими особенностями.

На фоне мировоззренческой неопределенности экспансия массовой коммерческой культуры, агрессивно насаждая психологию потребительства и выгоды, приводит к нравственной деградации личности и снижению ценности человеческой жизни, примитивизирует смысл человеческого бытия, стимулирует асоциальные и противоправные формы самореализации (преступность, алкоголизм, наркомания, проституция), обуславливает массовое распространение мистических учений, движений и нетрадиционных культов, представляющих реальную опасность для нравственного здоровья молодого человека, ослабляет и разрушает механизмы культурной преемственности, угрожая сохранению самобытности отечественной культуры.

Исправить ситуацию возможно, только если утверждать в сознании людей патриотические и гражданские ценности, потребности и умения эти ценности отстаивать, защищать. В этом контексте серьезной задачей является определение роли и места военно-патриотического воспитания в системе патриотического и гражданского воспитания в целом. Вопрос этот стоит на данный момент очень остро, так как изменение социальной системы российского общества привело к отрицанию прежней системы воспитания, где военно-патриотическое воспитание было одной из ведущих составляющих, в соответствии с идеологической и оборонной доктриной тогдашнего государства.

Итак, мы выявили исходные установки для более полного и всестороннего понимания патриотизма и путей его формирования. В обобщенном виде их можно представить следующим образом.

Во-первых, патриотизм, особенно если иметь в виду его происхождение, возникает и развивается как чувство, все более социализируясь и возвышаясь посредством духовно-нравственного обогащения.

Во-вторых, понимание высшего развития чувства патриотизма неразрывно связано с его действенностью, что в более конкретном плане проявляется в активной социальной деятельности, действиях и поступках, осуществляемых субъектом на благо Отечества.

В-третьих, патриотизм, как глубоко социальное по своей природе явление, представляет собой не только грань жизни общества, но и источник его существования и развития, выступает как атрибут жизнеспособности, а иногда и выживаемости социума.

В-четвертых, одним из характерных проявлений патриотизма является принцип державности, отражающий специфику исторического развития нашего общества, важнейшим фактором которого выступало государство, как относительно самодовлеющая сила. На современном этапе развития российского общества возрождение патриотизма во многом рассматривается в качестве важнейшего условия возрождения России как великой державы.

В-пятых, в качестве первоосновного субъекта патриотизма выступает личность, приоритетной социально-нравственной задачей которой является осознание своей исторической, культурной, национальной, духовной и иной принадлежности к Родине как высшего принципа, определяющего смысл и стратегию ее жизни, исполненной служению Отечеству.

В-шестых, истинный патриотизм – в его духовности. Патриотизм как возвышенное чувство, незаменимая ценность и источник, важнейший мотив социально значимой деятельности наиболее полно проявляется в личности, социальной группе, достигшей высшего уровня духовно-нравственного и культурного развития. Истинный, духовный в своей основе патриотизм предполагает бескорыстное, беззаветное вплоть до самопожертвования служение Отечеству.

Патриотизм представляет собой своего рода фундамент общественного и государственного здания, идеологическую опору его жизнеспособности.

собности, одно из первоосновных условий эффективного функционирования всей системы социальных и государственных институтов.

В историческом плане патриотизм является источником духовных и нравственных сил и здоровья общества, его жизнестойкости и силы, которая особенно мощно и неудержимо проявляется на переломных этапах развития, во время больших, исторически значимых событий, в годы трудных испытаний.

Патриотизм зарождается и формируется как чувство, связанное с мирозерцанием родного края, ближнего окружения в раннем детском возрасте. В более зрелые годы это чувство социализируется, повышается и все более осознается, особенно в процессе осуществления конкретных видов общественно полезной деятельности.

Формирование истинного патриотизма связано с высшим уровнем развития личности, особенно в социально-духовном и нравственном плане. На этом уровне развития личность идентифицирует себя с Родиной, Отечеством. Ее «Я» становится частицей, неразрывно связанной со множеством других «Я» социума, что в реальной действительности и конкретной деятельности проявляется в единении их чувств, ценностей, взглядов, норм, идеалов, целей, действий и поступков, интегрирующим моментом которого выступают высшие интересы общества, активная реализация идеи служения Отечеству.

Истинный патриотизм предполагает формирование и длительное развитие целого комплекса положительных, реально проявляемых качеств личности. Стержнем этого развития являются духовно-нравственный и историко-культурный компоненты. Истинный патриотизм выступает в единстве глубочайшего духовного освоения истории и культуры своего народа и активно-деятельностного участия в решении важнейших проблем современного общества. Патриотизм выступает в единстве духовности, гражданственности и социальной активности личности, осознающей свою нераздельность, неразрывность с Отечеством, социальную роль и значимость деятельности, в интересах возрождения и надежной защиты родной страны и испытывающей потребность дальнейшего развития посредством участия в явлениях и процессах, происходящих в обществе, государстве.

Проявление патриотизма у российской молодежи, уровень которого, определяемый на основе результатов анализа конкретных данных многих социологических исследований, оценивается как очень низкий,

представляет собой отражение ситуации в обществе в целом. Основные параметры, характеризующие патриотизм молодежи, или, скорее, его отсутствие у ее значительной части, иллюстрирует также и состояние общественного сознания, степень проявления в нем одной из важнейших ценностей. Являясь неразрывной частью всего общества, молодежь, представляя собой в то же время специфическую социальную группу, тем не менее, концентрирует в себе целый ряд сторон, качеств общесоциологического, духовного, нравственного, мировоззренческого характера, которые лишь весьма условно дифференцируются в случае выделения этого слоя из всего населения России и его отдельного рассмотрения.

Список литературы

1. *Белозерцев Е. П.* Образование: Историко-культурный феномен. – М.: Высшая школа, 2004. – 704 с.
2. *Божович Л. И.* Личность и ее формирование в детском возрасте. – СПб.: Питер, 2009. – 398 с.
3. *Гегель Г. В. Ф.* Философия права. – М.: Мысль, 1990. – 284 с.
4. *Гаврилюк В. В., Маленков В. В.* Гражданственность, патриотизм и воспитание молодежи // Социологические исследования. – 2007. – № 4. – С. 44–50.
6. *Зобов Р. А.* Патриотизм и культура // О патриотизме и гражданственности: сборник статей. – СПб.: Элексис Принт, 2005. – С. 18–30.
7. *Лисецкая Е. В.* Актуальные проблемы формирования патриотизма в современном педагогическом пространстве // Электронная газета. – 2007. – № 11. – URL: <http://io2.nios.ru/old/index.php?num=11> (дата обращения 20.05.2013)
8. *Лихачев Д. С.* Русская культура. – М.: Искусство, 2000. – 438 с.
9. *Ковалев А. Г.* Личность воспитывает себя. – М.: Политиздат, 1983. – 256 с.
10. *Козлов А. А.* Формирование гражданственности и патриотизма в контексте развития личности молодого человека // О патриотизме и гражданственности: сборник статей. – СПб.: Элексис Принт, 2005. – С. 135–148.
11. *Козлов А. А.* Основные принципы и подходы к формированию системы патриотического и гражданского воспитания российской молодежи // О патриотизме и гражданственности: сборник статей. – СПб.: Элексис Принт, 2005. – С. 208–220.
12. *Общение и формирование личности школьника: Опыт экспериментального психологического исследования / под ред. А. Бодалевой.* – М.: Педагогика, 1987. – 152 с.

13. *Петрушенко Т. К.* Современные тенденции в образовании и задачи патриотического воспитания // О патриотизме и гражданственности: сборник статей. – СПб.: Элексис Принт, 2005. – С. 177–190.

14. *Сухомлинский В. А.* Рождение гражданина. – М.: Молодая гвардия, 1971. – 333 с.

15. *Ушинский К. Д.* Избранные педагогические сочинения. – М.: Учпедгиз, 1945. – 565 с.

16. *Флоровский Г. В.* Избранные богословские работы. – М.: Пробел, 2000. – 318 с.

17. *Чернова О. В.* Россияне о патриотизме как ценности российского общества // Вестник Петровской академии. – 2008. – № 11. – С. 156–160.

18. *Якобсон П. М.* Изучение чувств у детей и подростков: развитие нравственных оценок у школьников: в 2 ч. – Ч. 2: Психология чувств. – М.: Изд. Акад. пед. наук РСФСР, 1961. – 213 с.

Л. И. Дрёмова

*Новосибирский государственный педагогический университет,
г. Новосибирск*

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ В ИИГСО НГПУ

Автор предлагает свое видение приемов вхождения в пространство русской культуры через изучение языка. В статье делается попытка обосновать возможность применения языковых практик в преподавании дисциплин культурологического цикла в условиях деформации бинарных оппозиций в пространстве современной культуры. Предлагается методика актуализации этических универсалий через язык и текст как вариант введения студентов в нормативное пространство русской культуры. Важным представляется учет национальных культурных особенностей и мировоззренческих установок студентов стран азиатско-тихоокеанского региона.

Ключевые слова: культурные универсалии, этические универсалии, бинарная оппозиция, культурная норма, русский язык как иностранный, китайский язык.

В связи с растущей потребностью обучения русскому языку как иностранному в 1994 году на историческом факультете НГПИ (теперь ИИГСО НГПУ) на кафедре истории культуры была открыта образовательная программа для студентов Шаньдунского женского университета (г. Цзинань, КНР) в соответствии с соглашениями о сотрудничестве. Программа дополнительного образования «Русский язык и русская культура для иностранных студентов» предназначена для китайских студентов, изучавших русский язык не менее четырех семестров по специальности «Русский язык» и владеющих русским языком на начальном уровне. Программа предполагает дальнейшее углубление теоретико-практической подготовки в области русского языка и русской культуры.

Программа определяет цели и задачи учебного процесса, объем теоретических знаний, практических навыков и компетенций по русскому языку как иностранному. Отбор материала для программы проведен с учетом целей и задач обучения, определяемых коммуникативными и познавательными требованиями языковой подготовки специалиста. Основной предмет обучения составляет современный русский литературный язык и русская культура.

Программа обучения направлена, с одной стороны, на актуализацию и совершенствование коммуникативных (устных, речевых) компетенций обучающихся в формах диалога, полилога, а с другой – на совершенствование содержания знаниевого компонента, обеспечивающего культурные компетенции.

Предметом курса является изучение русского языка и русской культуры как содержания иноязычного образования посредством всех видов языковой коммуникации. Изучается фонетический материал, необходимый для коррекции и постановки правильного произношения и интонации, грамматический материал, необходимый для формирования лингвистической компетенции обучаемых, лексический материал, необходимый для проявления коммуникативной компетенции в наиболее распространенных ситуациях в официальной и неофициальной сферах коммуникации. Виды речевой деятельности: аудирование, говорение, чтение и письмо, перевод с русского языка на родной и с родного на русский. Но сверхзадачей становится выведение пассивных знаний в речь и межкультурную коммуникацию.

Любые размышления о коммуникации в качестве точки отсчета предполагают определение позиций в отношении понятия «культура». Количество определений культуры в разных дисциплинах, предметом рассмотрения которых являются различные ее аспекты, сегодня многозначно. На органическую связь между культурой и коммуникацией указывал Ю. М. Лотман, который отмечал, что культура является коммуникационной системой, обслуживающей коммуникативные функции. Он высказывал мысль о возможности выделения культур, ориентированных на сообщение (модель «Я – Он»), и культур, ориентированных на автокоммуникацию (модель «Я – Я»). Согласно коммуникационному подходу, сущность культуры усматривается в общении. По мнению Ю. М. Лотмана, «культура есть форма общения между людьми и возможна лишь в такой группе, в которой люди общаются» [9, с. 6]. В. С. Библиер также рассматривает культуру как форму общения культур: «культура есть форма одновременного бытия и общения людей в различных – прошлых, настоящих, будущих – культурах, форма диалога и взаимопорождения этих культур» [2, с. 289].

В рамках семиотического подхода, культура может рассматриваться как система знаков, кодов, шифров. Ю. М. Лотман отмечал, что «культура – это сложно организованный знаковый механизм, обеспечивающий

существование той или иной группы людей как коллективной личности, обладающей некоторым сверхличным интеллектом, общей памятью, единством поведения, единством моделирования для себя окружающего мира и единством отношения к этому миру» [9, с. 235].

Важным вопросом при рассмотрении культуры в аспекте межкультурной коммуникации становится проблема взаимодействия, взаимовлияния, взаимопроникновения культур. Во взаимодействии очевидным фактом является общение культур на разных «языках». Каждая культура в процессе своего развития создает различные системы знаков, которые являются своеобразными ее носителями. Человек осознанно создает свои знаки, они не являются для него врожденными, поскольку представляют собой форму существования человеческой культуры. Однако эта способность человека одновременно создает проблему понимания и восприятия чужих культур. При соотнесении и сравнении своей культуры с другими основная сложность состоит в том, чтобы взаимодействующую культуру воспринимали не как «чужую», а как «другую». Отношение к другой культуре носит двойственный характер, который можно объяснить необходимостью выполнять противоречащие друг другу функции. С одной стороны, функция сохранения нации нередко служит причиной отрицательного отношения, непонимания и неприятия иного, с другой стороны, функция успешного и продуктивного общения с другими культурами реализуется в стремлении узнать и понять своеобразие иной культуры, не отрицая уникальность собственной.

Разделение на «своих» и «чужих» означает, что наряду с универсальными, общечеловеческими ценностями (во всех культурах осуждается жадность, предательство, трусость, болтливость, но их комбинаторика и ценностные приоритеты могут различаться) люди ориентируются еще и на идеоэтнические, национальные ценности. Ценности – одна из основных категорий, ибо, по определению В. Н. Телия, сама культура – это такое освоение человеком его бытия в мире, которое «осознается им в ценностно-установочном модусе “достойного/недостойного” для личности или корпоративно-группового социума». Культура прививает человеку определенный набор ценностей, в оригинальности которого и заключается оригинальность культуры.

Ценность характеризуется смыслом – посредником человека в его отношениях с миром и самим собой. Именно смысл определяет, что мы ищем и что открываем в мире и самих себе. Отношение человека к миру

на уровне духовной культуры определяется смыслами, которые соотносят любое явление, любой предмет с человеком: если что-либо лишено смысла, оно перестает существовать для человека. Смыслы могут стать общезначимыми, объединяя многих людей и выступая основой их мыслей и чувств. Такие смыслы и образуют культуру. Культура – это универсальный способ, которым человек делает мир «своим», превращая его в факт человеческого бытия.

Постижение ценностей, установок и норм, обеспечивающих непрерывность и преемственность культурных традиций, получают свое выражение в языке. Изучение взаимодействия языка и культуры с точки зрения коммуникации представляется важным и актуальным, так как наличие национально-специфической информации в процессе межкультурной коммуникации и неумение вычленять эту информацию инокультурными партнерами приводит к коммуникативным сбоям. Выявление этого национального содержания невозможно без знания языка и культурных установок, стоящих за ним.

В процессе межкультурного общения универсальное и национальное в культуре накладываются друг на друга. Следовательно, человеческое поведение и деятельность, в том числе и речевая, несут на себе национально-культурный отпечаток. Так как культура имеет национальность и влияет на модель поведения человека, то одна и та же мысль в иной культуре может выражаться по-разному и восприниматься по-другому, исходя из собственной системы культурных кодов данного общества.

Влияние одной культуры на другую реализуется только в том случае, если существуют необходимые условия для такого влияния. Диалог двух культур возможен только при определенном сближении их культурных кодов, наличии или возникновении общей модели поведения. В диалоге культур важно увидеть универсальные ценности взаимодействующих культур. Одним из главных противоречий, свойственных культурам всех народов, является противоречие между развитием национальных культур и их сближением. Поэтому необходимость диалога культур является условием самосохранения человечества.

Диалогичность предполагает сопоставление национальных ценностей и выработку понимания того, что собственное национально-культурное сосуществование невозможно без уважительного и бережного отношения к ценностям других народов. Взаимодействие культур при-

обретает свою специфику на основе пересечения уникальных культурных систем. «Культура вся расположена на границах, граница проходит повсюду, через каждый момент ее <...> культурная жизнь отражается в каждой капле» [1, с. 25]. М. Бахтин утверждает: «каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает» [1, с. 282]. Следовательно, границы не только разъединяют, но и объединяют, обнаруживая смысловую целостность. В развитии мирового социокультурного процесса важную роль играет диалог культур Запада и Востока, который приобрел в современных условиях всечеловеческую значимость. В этом диалоге Россия занимает особую роль, являясь своеобразным мостом, связывающим Европу и Азию. В российской культуре продолжается процесс синтеза восточных и западных культурных традиций. Двуденная природа российской культуры позволяет ей быть посредником между Востоком и Западом.

Методология взаимодействия культур, в частности, диалога культур, была разработана в трудах М. М. Бахтина. В основе концепции диалога культур М. М. Бахтина лежит мысль о том, что общение в культуре предполагает общение с «другими» как с самим собой, и общение с самим собой как общение с «другим»: «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом <...>, между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и однородность этих смыслов, этих культур <...>. При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются, не смешиваются, но они взаимно обогащаются» [1, с. 354]. Он считал, что каждая культура живет только в вопрошании другой культуры, что великие явления в культуре рождаются только в диалоге различных культур, только в точке их пересечения. Диалог культур позволяет рассматривать пути взаимодействия, а не противостояния ценностных миров.

Для возможности диалога должна быть осознанность, взаимная заинтересованность участников, способность преодолеть семиотические барьеры [10, с. 144]. М. М. Бахтин, анализируя диалогические отношения в процессе взаимоотношений людей, выделил понимание

в качестве фундаментальной составляющей диалогических отношений, вытекающей «из природы слова, которое всегда хочет быть услышано, всегда ищет ответного понимания». При этом «диалог, понимаемый в идее культуры, – это не диалог различных мнений и представлений, это – всегда – диалог различных культур (в пределе – культур мышления, различных форм разумения)...» [1, с. 299–320].

В рамках глобализации возрастает международный диалог культур. Международный культурный диалог усиливает взаимопонимание между народами, дает возможность лучшего познания собственной национальной культуры. Диалогическое развитие понятия «культура» должно быть частью международного диалога культур. Глобализация и глобальные проблемы способствуют диалогу культур. В целом проблемы открытости к диалогу и взаимопониманию в современном мире приобретают глубокий характер. Однако для взаимопонимания и ведения диалога недостаточно одной доброй воли, но необходима кросс-культурная грамотность (понимание культур других народов), которая включает в себя «осознание различий в идеях, обычаях, культурных традиций, присущих разным народам, способность увидеть общее и различное между разнообразными культурами и взглянуть на культуру собственного сообщества глазами других народов»). Но чтобы понимать язык чужой культуры, человек должен быть открыт к культуре отечественной. От родного – к вселенскому, только так можно постичь лучшее в других культурах. И только в таком случае диалог будет плодотворен. Участвуя в диалоге культур, нужно знать не только свою культуру, но и сопредельные культуры и традиции, верования и обычаи [7].

Взаимное уважение и дружественная атмосфера в отношениях между учителем и учениками, внимание к нуждам, интересам и проблемам ученика, мотивация его учебной деятельности; материальные условия, необходимая методическая и дидактическая база, оптимальный режим содержательного и педагогического сопровождения развития, высокий интеллектуальный и образовательный уровень семьи, продуманность, комплексность и преемственность всей учебно-воспитательной системы, обеспечение взаимодействия основного и дополнительного образования, урочной и внеурочной форм работы, привлечение науки, культурных и социальных учреждений – условия развития и социализации учеников. Учитель проявляется во взаимосвязанных характеристиках: общей эрудиции учителя, включающей и глубокое знание особенностей

одаренных детей, возможных способов проявления одаренности, способов и условий их развития; личностных качествах учителя, его ценностях и установках; стиле его педагогической деятельности; характере его общения с учеником и окружающими. Учитель выступает в роли информатора учащегося, координатора и организатора его деятельности, диагноста, консультанта, разработчика педагогических идей, реализация которых приводит к порождению ситуативных предметных идей учеником.

В последние годы теории взаимодействия как основе педагогического процесса уделяется значительное внимание. Взаимодействие рассматривается как развивающее и развивающееся явление, как условие аксиологической ориентированности учителя в ценностях образования, как процесс раскрытия творческого потенциала учителя и ученика, как условие актуализации человеческой субъектности.

Взаимодействие – согласованная деятельность по достижению совместных целей и результатов, по решению участниками деятельности значимой для них проблемы или задачи. Взаимодействие является одним из основных способов активизации саморазвития и самоактуализации студента.

Процесс взаимодействия рассматривают как целенаправленный взаимообмен и взаимообогащение смыслом деятельности, опытом, эмоциями, установками, различными позициями. Взаимодействие человека с другими людьми есть особый тип связи, отношений, который предполагает взаимные воздействия сторон, взаимные влияния и изменения. Среди этих взаимодействий особое место принадлежит общению (форма субъект-субъектного взаимодействия) и совместной деятельности (форма субъект-объект-субъектного взаимодействия), которое является и атрибутом совместной деятельности, и самостоятельной ценностью.

Взаимодействие (партнерское сотрудничество) налаживается для того, чтобы ученик приобретал знания и осваивал способы деятельности, получал опыт общения и социальной активности, навыки трудиться в большом коллективе, в малой группе и, если необходимо, индивидуально. В условиях, когда учащиеся обладают полной самостоятельностью, учитель, однако, не перестает оставаться носителем стимуляции самих отношений, носителем высокой эрудиции, эталоном организации учебных действий, образцом речевых форм деятельности, учи-

тель должен выступать примером морально-этических норм общения и отношений.

Почитание учителя, характерное для духовной культуры многих стран в древности, не только оказалось в Китае одной из наиболее устойчивых традиций, но и получило теоретическое обоснование в классической философии и педагогике. Его особенностью стало глубокое осмысление взаимоотношений между учеником и учителем как важного звена конфуцианской этической системы. Еще в «Шан цзюнь шу» (Книга правителя области Шан) учитель приравнивался к «благородному мужу», в круг деятельности которого входила обязанность собирать, обучать и воспитывать выдающиеся таланты [5].

Высокая оценка роли учителя определялась подходом древних к обучению как к нравственному воспитательному процессу – постижению принципов дао, «выправлению ритуала». Древнекитайский философ Мо Ди признавал, что «заслуга того, кто учит пахать, больше, чем одинокого пахаря» [6].

Почтение к учителю ставилось в один ряд с такими категориями, как почитание Неба, «благородного мужа», старших в роде. В «Записках об учении» («Сюэ ши») приведена следующая последовательность этапов социально-нравственного роста человека: благородный муж, «будучи в состоянии наставлять во многом... сможет стать наставником. Став наставником, он может стать начальством. А лишь будучи начальством, можно стать государем».

Учитель являлся одним из элементов системы государственного управления; выражение искренней любви к учителю считалось необходимым условием соблюдения ритуала. Многие философы древности усматривали прямую зависимость между почитанием учителя и процветанием либо гибелью государства. Уважение учеников к учителю проявлялось и внешне – в специальном ритуале подношения подарков при их первой встрече, официально закреплённом при династии Тан. Высокая оценка роли учителя в нравственном становлении государя и народа, в постижении пути Неба объясняла и предъявляемые к нему требования – постоянного самосовершенствования и высоких нравственных качеств. Считалось, что наставником может быть лишь тот, кто способен «учиться без пресыщения, просвещать без усталости» [11].

Современный китайский писатель Ван Тун утверждает, что учитель сам постоянно находится в процессе постижения дао, поэтому он

обязан быть «переменчивым», т. е. способным к непрерывному самообучению. Философы древности и Средних веков видели в Учителе живое воплощение черт идеальных мудрецов, считали его «образцом» для подражания [12]. Подчеркивалось, что учитель обязан «действовать личным примером», а следовательно, отличаться высоконравственным поведением и справедливостью, развивать дух неутомимого поучения. Поэтому самым эффективным и быстрым путем к достижению знаний считались «личные встречи с мудрым учителем». От него требовались также обширные знания: «Желающий просвещать людские нравы прежде просветись сам». Хотя в «Записках об учении» уже содержалась критика учителей-начетчиков, которые, увязнув в комментариях, не могли донести до учеников суть учения, в результате чего те «не проявляли рвения», «оставались невежественными и ненавидели учителя» [3, с. 155]. В контексте конфуцианской философии сталкивались различные суждения о мере абсолютизации авторитета учителя и его знаний. Одни философы утверждали, что лишь слепой может не считать учителя всегда правым, требовали беспрекословно следовать его наставлениям, ибо без них даже обладающий природным талантом не добьется многого. В «Ли цзи» («Книга обрядов») обобщены идеи предшествовавшего периода относительно безоговорочного почитания учителя и выдвинута формула «уважение к учителю – и есть почитание дао», поэтому там утверждается, что «самое трудное – научиться почитать учителя» [13, с. 244]. Существовала и иная линия, акцентировавшая усилия самого обучающегося и не одобрявшая идущее от Сюнь-цзы требование слепого следования за учителем. Китайский философ и литератор Хань Юй, наследуя и развивая идеи «Ли цзи» и Ван Туна, попытался совместить оба подхода: оценивая учителя как олицетворение дао, как человека, долг которого «наставлять и разрешать сомнения», он в то же время ставил под сомнение завершенность его знаний. Основанием для подобной позиции могла служить классическая максима «Обучение и учение взаимно дополняют друг друга» («цзяо сюэ сян чан»), впервые сформулированная в «Записках об учении»: «Только начав учиться, узнаешь о собственном несовершенстве; только начав обучать, узнаешь, что такое трудности... Поэтому-то и говорят, что учитель и ученик растут вместе» [4, с. 344].

Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
2. *Библер В. С.* От наукоучения – к логике культуры: два филос. введения и двадцать первый век. – М., 1990.
3. *Буров В. Г.* Мировоззрение китайского мыслителя XVII века Ван Чуаншаня. – М., 1976.
4. *Гусаров В. Ф.* Некоторые положения теории пути Хань Юя // Письменные памятники Востока. – М., 1972.
5. *Шан цзюньшу.* Книга правителя области Шан / пер., вступ. ст. и коммент. Л. С. Переломова. – М., 1993.
6. *Кобзев А. И.* Учение Ван Янмина и классическая китайская философия. – М., 1983.
7. *Кокшаров Н. В.* Взаимодействие культур: диалог культур. – URL: <http://credonew.ru/content/view/352/28/> (дата обращения: 13.05.2013).
8. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. – СПб., 1998.
9. *Лотман Ю. М.* Семиофера: культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб., 2000.
10. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. – Т. 5. – Тарту, 1971.
11. *Переломов Л. С.* Конфуций. Лунь юй. – М., 1998.
12. *Философские трактаты Сюнь-цзы.* – М., 2005.
13. *Хань Чан-ли цзи.* Собрание сочинений. – Шанхай, 1958.

Е. Е. Тихомирова

*Новосибирский государственный педагогический университет,
г. Новосибирск*

ПУШКИНСКИЙ ТЕКСТ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО

Статья посвящена анализу преподавания культурных текстов, связанных с именем А. С. Пушкина в аудитории студентов КНР. Автор уделяет внимание проблеме переводимости культурного текста не только с языка на язык, но и с культуры на культуру.

Ключевые слова: русский язык как иностранный, русская культура, китайская культура, переводимость, текст, А. С. Пушкин, культурные универсалии, диалог культур.

Предметом курса «Русский язык и русская культура» для студентов стран АТР является изучение русского языка и русской культуры как содержания иноязычного образования через все виды языковой коммуникации. Воспитательные и образовательные задачи курса, в том числе, включают:

- обогащение знаниями о культуре народа – носителя русского языка, расширение кругозора, повышение уровня общей и речевой культуры;
- дальнейшее обогащение активного и пассивного словарного запаса студентов;
- развитие владения русской речью в разных формах: монолог, диалог, полилог;
- дальнейшее совершенствование умения интерпретации текста (стилистических особенностей художественного произведения) с точки зрения ведущих концептов русской культуры.

В основе организации учебного и воспитательного процесса лежит культурологический подход, подразумевающий вхождение в Культуру через Текст, поскольку «в составе культуры и ее различных модулей фиксируются различные формы – от предметного бытия культуры, которое репрезентировано в произведениях и ценностях культуры, до языка» [1, с. 209.].

Культурологический подход в обучении русскому языку как иностранному через обращение к слову и тексту дает возможность обога-

тить предметно-содержательную сторону речи, внести значительный вклад в образование, воспитание, развитие личности, открытой для восприятия иной культуры и адекватного понимания места своей культуры в мировом культурном пространстве. Культурологический подход дает возможность сформировать ценностное отношение к истории, традициям, достижениям русского народа.

Анализ культуры может обрести новые идеи в том числе из лингвистики, в частности из лингвистической семантики, потому что семантическая точка зрения на культуру есть нечто такое, что анализ культуры едва ли может позволить себе игнорировать.

При работе с текстами, несущими культурную информацию, центральное место занимает анализ языковых единиц с национально-культурным компонентом значения. В связи с этим большое место отводится отбору тех пластов лексики, которые формируют культурную компетенцию иностранных студентов. К такой лексике мы относим слова, соотносимые с культурным концептом, который является базовой единицей культуры, ее квинтэссенцией. Для русской культуры это такие концепты, как *человек, личность, язык, дом, семья, хлеб, вера, любовь, радость, свобода, воля, истина, правда, нравственный закон, совесть, грех, мир (община)* и т. д. Осмысление ценностного содержания подобных единиц позволяет приблизиться к пониманию отношения русского человека к миру и выявить экспрессивные «кусочки» смыслов. Работа с культурным концептом позволяет обнаружить специфические характеристики национального видения мира.

Культурный концепт выявляет специфические характеристики национального видения мира, национального менталитета, характера и моделей поведения. В разных культурах одно и то же слово, репрезентирующее концепт, отличается особенностями функционирования в обществе, неоднозначно воспринимается носителями языка.

Термин «концепт» до сих пор не имеет однозначного определения, хотя он прочно утвердился в современной гуманитарной науке. Не вдаваясь в пространные комментарии, можно принять рабочее определение концепта: это смысловое образование, отмеченное культурной спецификой и тем или иным образом характеризующее носителей культуры. Концепт не возникает напрямую из значения слова, является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека (Д. С. Лихачев). Концепт окружен эмоцио-

нальным, экспрессивным, оценочным ореолом. При анализе концепта выявляется его структура: предметное содержание, культурологическое содержание, вербальные и невербальные ассоциации, эмоции, экспрессия, оценки. В данной статье мы используем следующее определение понятия «концепт»: «концепт – акт схватывания, выявления, понимания, порождения и интерпретации смысла, выраженного в знаковых системах и символических формах и репрезентируемого в речевых высказываниях» [1, с. 565]. Если мы имеем дело с базовым концептом культуры, то он неоднократно повторяется в различных произведениях искусства, например, концепт дома, концепт колокола, концепт креста, судьбы, души и т. д. Работа над осмыслением и присвоением культурного концепта проходит через знакомство со словарным значением слова в диахронии и синхронии, представленным в самых авторитетных словарях русского языка. Синонимический и антонимический ряд уточняет различные значения слова. Словообразовательное гнездо показывает вовлеченность концепта в логические связи языка и в систему культурных отношений. Составление словосочетаний проявляет сочетаемость, выявляет идиоматические единицы и связанные значения. Составление предложений по образцу и толкование слова с помощью контекста актуализирует концепт в словаре студента.

Работа с ассоциативным словарем имеет ряд задач: «Спонтанная словесная реакция коррелирует с постоянными, прихотливо изменчивым содержанием языковой личности. Содержит элементы народной культуры с элементами массовой культуры и культуры классической. Отражает типовые диалоги улицы и повседневности, их подчас агрессивно-оборонительную окраску и соответствующую тональность отношений в обществе» [3, с. 720]. С одной стороны, выявляются элементы национального самосознания, национальных оценок и предпочтений, с другой стороны, прогнозирование автоматических ассоциаций. Эти ассоциации могут служить для определения вектора реакций, которые можно ожидать от русских собеседников, то есть работа с ассоциациями является подготовительным этапом к ситуациям реальной коммуникации в транспорте, магазине, на улице.

Паремиологический ряд (фразеологические обороты, пословицы, поговорки, загадки, клише, былички и т. п.) способствует непосредственному введению в национальную культуру. Знакомство с пословицами, поговорками, притчами, крылатыми выражениями народа

обогащает представление студента об этом народе. В пословицах с необычайной выразительностью и непосредственностью запечатлены национальные особенности народа. Вместе с тем, в них ярко выражено то общее, что роднит между собой и сближает самые различные нации. В языковом творчестве народа пословицы и поговорки занимают важное место. Они составляют органическую часть его духовной культуры. Изучая иную культуру и ее народ, нельзя не обратиться к его пословицам и поговоркам. Значительная часть их постоянно находится в обиходе, ими широко пользуются в обыденном разговоре, в публичных выступлениях, в прессе и литературе.

И завершающим этапом является анализ классических текстов культуры, репрезентирующих концепт. В арсенале средств обучения обширное место отводится культурным текстам, поскольку с их помощью решаются как познавательные, так и воспитательные задачи. Использование фольклорных образов, образов художественной литературы, изобразительных, музыкальных и архитектурных текстов служит не только иллюстрацией и конкретизацией изучаемого материала, но и помогает сформировать живое представление о культуре России, способствует лучшему пониманию сложных культурных концептов и лучшему их запоминанию. Конкретность художественных образов позволяет высветить этические нормы и мировоззренческие идеи, реализованные в конкретных ситуациях, распространенных формах бытования, моделях поведения, в том числе, и речевого. Важным элементом вхождения в русскую культуру является обращение к заучиванию наизусть, культуроведческому анализу и семантической аналитике произведений А. С. Пушкина. Ряд занятий почти целиком стоит на анализе художественного текста.

Неоднократно переводились на китайский язык сказки Пушкина. В «Сборник сказок» Пушкина (перевод Мэн Хая, изд. «Синь вэнь», Шанхай, 1954) вошли: «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о царе Салтане», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». Другой известный поэт современного Китая и драматург Кэ Чжун-пин, согласно его собственному свидетельству, свое стихотворение, посвященное Пушкину, написал 6 июня 1949 года в Пекине и в тот же день прочел его на торжественном собрании, посвященном 150-й годовщине со дня рождения великого русского поэта. Позднее оно было напечатано в сборнике Кэ Чжун-пина «От Яньани до Пекина».

Пушкин – цветок русского народа,
Этот цветок готов был скорее умереть,
Чем цвести в саду императора.
Пушкин – драгоценный меч русского народа,
Звезды не такие блестящие, как он,
Молния не такая сверкающая, как он,
Потому что он – это героический дух
русского народа.
Пушкин – гений русского народа,
Его стихи из сердца русского народа,
Бурля, рвутся наружу,
Как из высоких гор рвутся наружу родники,
Родники, сливаясь, образуют реки,
Реки, сливаясь, образуют моря.
Стихи Пушкина
Суровы, как высокие горы России,
Чисты, как родники России,
Как реки России, смелы,
Как моря России, величественны.
Гений русского народа
Полон настроений русского народа.
Пушкин...
Он выразил в песне сердце русского народа,
Он поет, как весенний ветер поет над высокими горами.
Он поет над степями,
Поет над реками, поет над морями,
Поет через все государственные границы,
И все народы открывают ему сердце
И приветствуют русский народ, гения русского народа.
Сегодня – годовщина дня рождения Пушкина,
Чем отметит ее народ нового Китая?
Славой и энтузиазмом, горящими, как сто солнц,
Героизмом четырехсотсемидесятимиллионного народа.

11 августа 2008 г. в г. Нингбо, Китай (пятый порт в мире, население 6 000 000 человек), на площади перед Государственным оперным театром состоялось историческое событие. Впервые на территории Китая установлен бронзовый памятник, в рост (высота – 2 м), великому русскому поэту А. С. Пушкину. Памятник А. С. Пушкину – работа всемир-

но известного скульптора Григория Потоцкого, дар китайскому народу от России в преддверии проведения Олимпиады 2008.

Цюй-Цюбо перевел «Цыган» на понятный всем современный язык, сочетающий в себе свободу и точность, лаконизм перевода.

У А. С. Пушкина:

Я рад. Останься до утра
Под сенью нашего шатра
Или пробудь у нас и доле,
Как ты захочешь. Я готов
С тобой делить и хлеб, и кров.
Будь наш – привыкни к нашей доле,
Бродящей бедности и воле –
А завтра с утренней зарей
В одной телеге мы поедем;
Примись за промысел любой:
Железо куй иль песни пой
И селы обходи с медведем.

Перевод Цюй-Цюбо:

Я рад/остаться в вашем шатре/
На сене/переночевать тоже можно/
Если ты хочешь/оставайся у нас/
Проведем тяжелые дни вместе/Тоже можно/
Тебе будем давать хлеб/обязательно будет место для сна/
Просто привыкни/хотя бедны/но очень свободны/
Завтра утром мы встаем рано/поедем по делам/
Занимайся тем, чем хочешь/куй железо, Алеко/
Или ты умеешь петь песни/села обходить с медведем [2, с. 36].

Заметно, что Цюй-Цюбо использовал простую народную речь, чтобы перевод получился свободным и естественным. Традиции китайской литературы накладывают на текст оригинала свою печать; происходят порой незначительные, иногда глубокие «сдвиги» и переосмысление текста.

Главным принципом организации деятельности является творческий характер развития участников проекта. Человек, являясь субъектом культуры, становится ее творцом. Поддержка созидательных

потенций студентов дает возможность возвращать «образ» человека, «окультуривать» его. Ведущая роль принадлежит социокультурному контексту, который влияет на формирование целостного образа мира, характер восприятия внешней информации и общий стиль деятельности и поведения. Сотрудничество и общение рассматриваются как движущая сила обучения, образования и развития. Общение при этом составляет необходимое и специфическое условие присвоения индивидуумом достижений исторического развития человечества. Проект предоставляет участникам необходимые условия поиска и нахождения себя в той или иной сфере деятельности и общения. Руководитель проекта постоянно помнит о принципе единства аффекта и интеллекта. Сюда же относится учет единства деятельности, становления сознания, формирования личности. Это не цель, процесс и результат, а непрерывный процесс, имеющий циклический характер. Важными в процессе работы являются процессы интериоризации и экстериоризации как механизмы развития, обучения и воспитания: переходы от внешнего предметного действия к операционному значению, к образам, и, наконец, к мысли, а также переходы от мысли к образу, где нужен максимум умственного усилия, от мысли к действию, где нужна эмоциональная и нравственная оценка и волевое усилие.

Список литературы

1. *Теоретическая культурология*. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. – 624 с.
2. *Черкасский Л. Е.* Произведения Пушкина в Китае // *Творчество Пушкина и зарубежный Восток*. – М.: Наука, 1991. – С. 32–46.
3. *Русский ассоциативный словарь*: в 2 т. / Ю. Н. Караулов, Г. А. Черкасова, Н. В. Уфимцева, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов. Т. I. От стимула к реакции: Ок. 7000 стимулов. – М.: АСТ-Астрель, 2002. – 784 с.

Научное издание

**КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ**

Научный журнал

Вып. 2

Редактор – *О. А. Разумова*
Компьютерная верстка – *И. С. Заковряшина*

Подписано в печать 25.12.2013 г. Формат бумаги 70×100 1/16

Печать цифровая. Уч.-изд. л. 6,4. Усл. печ. л. 10,16.

Тираж 500 экз. Заказ №

ФГБОУ ВПО «Новосибирский государственный педагогический университет»,
г. Новосибирск, ул. Вилюйская, 28
Отпечатано: ФГБОУ ВПО «НГПУ»