



ВЕСТНИК

ЮЖНО-УРАЛЬСКОГО № 8 (184)
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА 2010

ISSN 1990-8466

СЕРИЯ

«СОЦИАЛЬНО- ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ»

Выпуск 14

Редакционная коллегия:

д-р ист. наук **В. С. Балакин** (*отв. редактор*), д-р филос. наук **Ф. М. Землянский**,
д-р искусствоведения **Н. В. Парфентьева**, канд. ист. наук **С. А. Кривоногва**
(*отв. секретарь*), канд. филос. наук **Е. В. Миронов**, д-р ист. наук,
д-р искусствоведения **Н. П. Парфентьев**, канд. филос. наук **В. Е. Хвоцев**

СОДЕРЖАНИЕ

От редакционной коллегии 5

ИСТОРИЯ

БАЛАКИНА Л. П. Этнос науки: Академик В. С. Немчинов защищает генетику
(на материалах сессии ВАСХНИЛ 1948 года) 6

ЖУРАВЛЕВА В. А. Отношение к религии городского населения Урала
(по предварительным итогам всесоюзной переписи населения 1937 г.) 11

МИРОШНИЧЕНКО М. И. Насельницы уральских монастырей
в первой трети XX века 15

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

АНДРЕЕВ А. Н. Структурная антропология и философская герменевтика как теоретические основы исследования явлений искусства в контексте духовной культуры.....	20
АНТРОПОВ Д. Н. Творчество В. Н. Антонова (1938—1980) как представителя неформального искусства Южного Урала	24
ЛОГИНОВА Е. С. Методологические принципы и основные направления галерейной деятельности (на примере частных художественных галерей Южного Урала)	30
ПАРФЕНТЬЕВ Н. П. Творчество в традициях древнерусского музыкально-письменного искусства в духовной культуре Урала	35
ПАРФЕНТЬЕВА Н. В. Методы анализа структурного и образно-смыслового содержания произведений русских распевщиков XV—XVII вв.	47
ПАРФЕНТЬЕВА Н. В., ПАРФЕНТЬЕВ Н. П. О принципах формирования ресурсной базы художественно-эстетического образования студенчества на примере создания художественной коллекции университетского Музея искусств	55
РУСАНОВ Я. А. Некоторые иконографические и типологические особенности иконописи старообрядцев Южного Урала	63
ТРИФОНОВА Г. С. Методологические принципы анализа монументальной живописи на примере изучения творчества южноуральского художника К. В. Фокина	68
ТРОФИМОВА Н. В. Понятие «Невьянская школа иконописи» в отечественной историографии	76
ФЕДОТОВА Ю. В. Становление профессиональной музыкально-концертной сферы деятельности на Южном Урале первой трети XX в.	80
ХАРСЕЕВА Т. В. Златоустовское искусство обработки металла на рубеже XX—XXI вв.	85
ШАБАЛИНА Н. М. Фарфоровое производство на Южном Урале второй половины XX века	90
ШВЕЦОВ А. Ю. Взаимодействие художественного решения и функционального назначения в современном холодном оружии России	97
КУЛЬТУРОЛОГИЯ	
ЕПАНЕШНИКОВА М. А. Рецепция запаха и его природно-культурный смысл	101
ФИЛОСОФИЯ	
БЕРЕЖНОЙ С. Б. Учение об анатмане и нирване в буддийской философии	105
ВИШЕВ И. В. Философия общего дела Н. Ф. Федорова и XII международных чтения его имени и памяти.....	111
ГРЕДНОВСКАЯ Е. В. Габитус как «социальное тело» принуждения.....	116
ЗЕМЛЯНСКИЙ Ф. М., НИКОНОВ А. И. Картина мира в процессе становления индивидуально-личностного мировоззрения	121
ЛАВРИКОВА И. Н. Власть: между смехом и страхом	124
МИРОНОВ Е. В. Категория материи в философской концепции Б. Н. Чичерина	128
РОТАНОВА М. Б. Роль культуры понимания в воспроизводстве и закреплении культурно-коммуникативного опыта	132
САЛЬНИКОВА О. Н. Проблема русского национального самосознания в философских исканиях П. Е. Астафьева	136
СИДОРОВА У. В. Понимание как герменевтический феномен в философии Х. Г. Гадамера.....	141

CONTENTS

HISTORY

- BALAKINA L. P. Scientific ethos: academician V. S. Nemchinov protects genetics (based on the materials of the Lenin All-Union Academy of Agricultural Sciences of the Soviet Union session in 1948) 6
- ZHURAVLYOVA V. A. The attitude of the Ural city population towards religion (according to the preliminary results of the all-union population census in 1937) 11
- MIROSHNICHENKO M. I. Nuns of the Ural convents in 1900—1930-s 15

ART

- ANDREEV A. N. Structural anthropology and philosophical hermeneutics as theoretical bases of research of art's phenomena in the context of spiritual culture 20
- ANTROPOV D. N. Creative work of V. N. Antonov (1938—1980) as representative of the South Ural informal art 24
- LOGINOVA E. S. Methodological principles and basic concepts of the gallery activity (on the basis of the South Ural private art galleries) 30
- PARFENTIEV N. P. Creativity in the old russian musical-written art traditions in the Ural spiritual culture 35
- PARFENTIEVA N. V. Methods of analysis of the structural and figurative-semantic content of the works of the russian chanters in XVI—XVII centuries 47
- PARFENTIEVA N. V., PARFENTIEV N. P. Principles of formation of the resource base of the students' artistic aesthetic education on the example of the art collection of the university art museum 55
- RUSANOV Y. A. Some iconographic and typological peculiarities of the south ural old believers iconography 63
- TRIFONOVA G. S. Methodical principles of the monumental painting analysis on the basis of the creative work of the South Ural artist K. V. Fokin 68
- TROFIMOVA N. V. Nevjansk iconographic school in the historiography of Russia ... 76
- FEDOTOVA Y. V. Formation of the professional musical concert activity in the South Ural in 1900—1930-s 80
- HARSEEVA T. V. Zlatoust metal working art at the turn XX—XXI centuries 85
- SHABALINA N. M. Porcelain production in south ural in the second half of the XX century 90
- SHVETCOV A. Y. Interconnection of the artistic solution and function of the modern russian cold arms 97

ART CULTURE

- Yepaneshnikova M. A. The reception of the ecology in the cultural meanings of smell 101

PHILOSOPHY

- Berezhnoy S. B. The doctrine of anatta and nirvana in the buddhist philosophy 105
- Vishev I. V. The philosophy of common work of N. F. Fyodorov and XII international readings of his name and memory 111
- GREDNOVSKAYA E. V. Habitus as a "social body" of compulsion 116
- ZEMLYANSKY F. M., NIKONOV A. I. Picture of the world in the process of the individual-personal world outlook formation 121
- LAVRIKOVA I. A. Power: between laughter and fear 124
- MIRONOV E. V. Category of matter of philosophical concept B. N. Chicherin 128

ROTANOVA M. B. Role of the understanding culture in the reproduction and consolidation of the cultural and communicative experience	132
SALNIKOVA O. N. Problem of the russian national self-consciousness in the philosophical search of P. E. Astafiev	136
SIDOROVA U. V. Comprehension as the hermeneutical phenomena in the H. G. Gadamer philosophy	141

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Вашему вниманию предлагается очередной выпуск «Вестника Южно-Уральского государственного университета», в котором в рамках серии «Социально-гуманитарные науки» объединен ряд статей, подготовленных к публикации учеными университета и вузов России. Редакционная коллегия сочла целесообразным сохранить четыре раздела журнала: «История», «Искусствоведение», «Культурология», «Философия».

Исследования историков посвящены истории XX века. В статье Л. П. Балакиной раскрываются причины и последствия политического вмешательства в биологическую науку. В А. Журавлева используя архивные материалы, анализирует отношение к религии городского населения Свердловской и Челябинской областей. Статья М. И. Мирошниченко посвящена анализу изменений в положении насельниц уральских монастырей в первой трети XX в.

А. Н. Андреев рассматривает некоторые вопросы применения подходов структурной антропологии и философской герменевтики в практике научного анализа произведений искусства. Д. Н. Антропов обратился к изучению творчества художника В. Н. Антонова. Предметом исследования Е. С. Логиновой стали методологические принципы и основные направления галерейной деятельности. Н. П. Парфентьев продолжил исследование древнерусского музыкально-письменного искусства (знаменного пения). В статье Н. В. Парфентьевой раскрывается текстологический структурно-формульный метод исследования формульной структуры песнопений. Я. А. Русанов определил некоторые иконографические и типологические особенности иконописи старообрядцев Южного Урала. Статья Г. С. Трифионовой посвящена анализу монументальной живописи на примере творчества художника К. В. Фокина. Н. В. Трофимова рассмотрела понятие «Невьянская школа иконописи» в отечественной историографии. Основные этапы становления профессиональной музыкально-концертной сферы деятельности на Южном Урале анализируются на страницах исследования Ю. В. Федотовой. Статья Т. В. Харсеевой посвящена анализу Златоустовского искусства обработки металла. Н. М. Шабалина анализирует историю фарфорового производства на Южном Урале. А. Ю. Швецов посвятил свою работу исследованию искусства создания современного авторского холодного оружия.

В разделе «Культурология» представлена статья М. А. Епанешниковой, в которой рассмотрена проблема рецепции запаха и его природно-культурный смысл.

Участники раздела «Философия» обратились к анализу учения об анатмане и нирване в буддийской философии (С. Б. Бережной), философии общего дела Н. Ф. Федорова (И. В. Вишев), анализу специфики понимания габитуса в концепции П. Бурдьё (Е. В. Гредновская). В статье Ф. М. Землянского и А. И. Никонова рассматривается картина мира в процессе становления индивидуально-личностного мировоззрения. И. Н. Лаврикова анализирует категории «Смех» и «Страх». Е. В. Миронов продолжил изучение научно-теоретического наследия Б. Н. Чичерина. М. Б. Ротанова раскрывает роль культуры понимания в воспроизводстве и закреплении культурно-коммуникативного опыта. О. Н. Сальникова исследует проблему русского национального самосознания в философских исканиях П. Е. Астафьева. У. В. Сидорова на примере творчества классика герменевтики Гадамера анализирует измерение проблемы понимания.

История

УДК 001.
ББК 4216 (2)

ЭТОС НАУКИ: АКАДЕМИК В. С. НЕМЧИНОВ ЗАЩИЩАЕТ ГЕНЕТИКУ (НА МАТЕРИАЛАХ СЕССИИ ВАСХНИЛ 1948 ГОДА)

Л. П. Балакина

SCIENTIFIC ETHOS: ACADEMICIAN V. S. NEMCHINOV PROTECTS GENETICS (BASED ON THE MATERIALS OF THE LENIN ALL-UNION ACADEMY OF AGRICULTURAL SCIENCES OF THE SOVIET UNION SESSION IN 1948)

L. P. Balakina

Рассматривается проблема партийного диктата в отношении биологии и в частности ситуация, сложившаяся в научной среде в период подготовки и работы августовской (1948 г.) сессии ВАСХНИЛ. Автор анализирует причины противостояния В. С. Немчинова и Т. Д. Лысенко, раскрывает сущность научной позиции В. С. Немчинова, исследует последствия политического вмешательства в биологическую науку.

Ключевые слова: генетика, мичуринская биология, сельскохозяйственная статистика, профессиональная этика, профессиональная коммуникация в сфере науки.

The article deals with the problem of the party dictatorship concerning biology and particularly the situation in the scientific environment during the preparation and work of the Lenin All-Union Academy of Agricultural Sciences of the Soviet Union session in August of 1948. The author analyzes the reasons of confrontation between V. S. Nemchinov and T. D. Lysenko and the consequences of the political interference in Biology.

Keywords: genetics, Michurin biology, agricultural statistics, professional ethics, professional communication in the sphere of science.

Актуальность статьи определяется принципиальным интересом современной историографии к ситуации в Отечественной науке. К тому же последствия такого социального явления как «лысенковщина» явно недооцениваются общественным мнением. Жизнь, общественная и научная деятельности одного из ведущих российских экономистов-статистиков В. С. Немчинова изучена недостаточно. Выбор академика Немчинова в качестве центральной фигуры данного исследования также обусловлен принадлежностью биографии ученого к региональной истории (его детство и юношеские годы прошли в Челябинске и Екатеринбурге).

Чтобы понять причины столкновения В. С. Немчинова с Т. Д. Лысенко необходимо кратко описать научные идеи Василия Сергеевича. Прежде всего, следует отметить, что В. С. Немчинов был признанным специалистом в сфере сельскохозяйственной статистики. Оригинальные теоретические построения В. С. Немчинова неизменно обогащали практику советской сельскохозяйственной статистики. Классификация Немчинова, как и предложенные им

программа и принципы динамических переписей, легли в основу двух им же организованных гнездовых динамических переписей сельского хозяйства в 1927 и 1928 гг.

В 1928 г. В. С. Немчинов стал заведующим кафедрой сельскохозяйственной статистики и учета Тимирязевской академии. Под его руководством в 1930—1931 гг. были произведены первые сплошные обследования колхозов и совхозов. Он был творцом нового метода инструментального измерения урожайности путем небольшого числа проб «меток», сменившего после начала массовой коллективизации прежние, весьма ненадежные приемы субъективной оценки урожайности и получившего широкое применение в работе Государственной инспекции по определению урожайности. Свои теоретические познания и практический опыт в 1933 г. он воплотил в учебник «Учет и статистика сельскохозяйственных предприятий». Учебник стал первым в СССР руководством по статистике совхозов и колхозов.

Следует подчеркнуть успешное решение В. С. Немчиновым главной теоретико-методологической проблемы по преобразованию соб-

ственно экономических и технико-экономических категорий в «учетные категории», в категории сельскохозяйственной статистики. В соответствии с этим Немчинов писал о посевной площади как учетной категории ее практических разновидностях, об уравнениях в связи между ними, о возможных способах точного измерения посевных площадей (инструментальный обмер, аэрофотосъемка и др.). Он также обосновал научные приемы прогнозирования урожайности, разработал выборочные измерения урожайности при помощи «метровок» и с предельной подробностью описывал технику такого измерения. Логической частью этих рассуждений стали приемы анализа выполнения плана урожая и урожайности. Описание показателей учета он хотел совместить с достаточно глубоким разбором основ сельскохозяйственной статистики, ее принципов и методов. Автор надеялся восполнить эту в своей специальной работе «Основы сельскохозяйственной статистики». Рукопись такого углубленного курса была готова уже в 1935 г.

Однако общественно-политическая ситуация в стране резко изменилась. Важно понять смысл этих изменений именно для зарождающейся советской науки. В 1932 г. Центральное управление народнохозяйственного учета (ЦУНХУ) возглавил известный партийный работник и хозяйственник В. В. Оболенский (Осинский)¹. Он выступил с теорией отмирания статистики при социализме и слияния ее с учетом. Вместо плана-прогноза утверждается план-закон, вместо математико-статистических методов — элементарные приемы. «Теоретики» отмирания статистики объявили, что статистика нужна только там, «где есть колеблемость, т. е. при капитализме, а где колеблемости нет, там статистика не нужна — и это считалось одним из достижений социализма»². Отказ ЦУНХУ от использования аналитических методов, отсутствие собственной информации, подчиненность Госплану и существовавший политический заказ привели к формированию механизма фальсификации статистических данных. Статистика начинает рапортовать о «невиданных темпах роста». Усилению оптимизма сводок способствовала деятельность созданного в 1933 г. Института изобразительной статистики при ЦИК СССР. Как покажут дальнейшие события, эта тенденция была не случайным эпизодом, а имела глубокие социально-политические причины.

К началу 1940-х гг. советская статистика представляла сложный, развивающийся, комплекс научных дисциплин (статистика сельского и лесного хозяйства, статистика промышленности, статистика рабочих бюджетов, статистика транспорта, экономическая статистика и др.). Несмотря на негативное влияние внешнего социокультурного

фактора определенное развитие и новая интерпретация статистических методов состоялась.

В 1940 г. В. С. Немчинова назначают директором старейшего сельскохозяйственного вуза страны — Московской сельскохозяйственной Академии им. К. А. Тимирязева. В. С. Немчинову удалось создать сектор статистики в институте экономики АН СССР. В марте 1940 г. по его инициативе было созвано Всесоюзное совещание по вопросам преподавания статистики в экономических вузах. В этом же году В. С. Немчинов открыл при секторе статистики института экономики АН СССР комиссию по стандартизации терминов и символов статистической науки.

Однако в целом итоги этого периода для советской статистики были малоутешительны. Многие ученые подверглись репрессиям, прекратились исследования в области демографии и статистики населения, ряд ведущих статистиков были вынуждены прервать свои разработки и посвятить себя другим областям деятельности (Е. Е. Слуцкий, М. В. Игнатьев, С. П. Бобров и др.).

Следует особо отметить, что еще в 1930-е гг. многим генетикам стало понятно, что для Т. Д. Лысенко всякий правильно поставленный учет был губительным, поэтому он сознательно его устранял. Летом 1935 г. Т. Д. Лысенко, направил сельскохозяйственному начальству лживый и льстивый рапорт: «При Вашей поддержке наше обещание вывести в два с половиной года, путем скрещивания, сорт яровой пшеницы для района Одесщины, более ранний и более урожайный, нежели районный сорт «Лютесценс 062» — выполнено. Новых сортов получено четыре»³. Академики П. Н. Константинов и П. И. Лисицын и доктор Дончо Костов, побывавшие в июле 1936 в Одесском институте, базе Т. Д. Лысенко выяснили, что его претензия на сверхбыстрое выведение четырех сортов пшеницы — надувательство. Оказалось, что получен лишь один кандидат на сорт: «зерно пшеницы 1163» и даже он был слишком мучнист и, кроме того, сорт поражается и головней»⁴. Константинов, Лисицын и Костов критиковали Т. Д. Лысенко за неэффективность повсеместного применения яровизации и провал работы над морозостойкой озимой пшеницей, за отрицание им существования вирусов и занятия летними посадками картофеля вместо борьбы с вирусными заболеваниями. Их особую озабоченность вызвало снижение стандартов сортоиспытания в результате реализации Т. Д. Лысенко лозунга — «сорт в один год». То, что свои обещания Т. Д. Лысенко и в последующем не мог выполнить, объяснялось им противодействием со стороны сторонников «буржуазной» генетики.

В 1937 г. была утверждена государственная комиссия по сортоиспытанию зерновых культур

при Народном комиссариате земледелия СССР и, В. С. Немчинов был назначен ее председателем. Работа кафедры, а затем этой комиссии в 1937—1940 гг. опиралась на данные многолетних полевых опытов на тысячи сортоучастков, по десяткам культур и сотням сортов, при большом числе показателей агрономических, почвенных, метеорологических, урожайностей качества зерна. Для обработки всего этого обширного материала требовались сложные статистико-математические методы его обобщения и анализа. Некоторые результаты исследований и опыт государственной комиссии нашли отражение в работах В. С. Немчинова.

Группа биологов, возглавлявших ВАСХНИЛ в то время, утверждала, что так называемые законы Менделизма построены «исключительно на идее случайности», что по этому сторонники менделизма якобы не разбираясь в связях с живой природой вынуждены прибегать к теории вероятности и превращают биологическую науку «в голую статистику». Все эти заявления встретили решительное возражение Немчинова. Он в частности доказывал, что статистическая наука может стать важным орудием проверки и подтверждения многих биологических теорий.

В литературе уже указывалось на то, что события 1948 г. не были научным спором между В. С. Немчиновым и Т. Д. Лысенко⁵. Погрому 1948 г. в генетике предшествовали многочисленные партийно-государственные решения 1930-х гг. о переделке природы сельскохозяйственных растений в кратчайшие сроки. Намекаясь поддержать коллективизацию введением в культуру новых высокоурожайных сортов, правительство СССР издало постановление «О селекции и семеноводстве». Согласно этому решению полная замена сортов возделываемых растений, низкоурожайных на высокоурожайные по всей стране должна была быть осуществлена в течение двух лет. Постановление требовало создать такие сорта пшеницы, которые смогли бы заменить рожь и на севере, и на востоке страны. Нужно было также создать новые сорта картофеля для южных районов. Одновременно постановление требовало сокращения сроков для выведения новых сортов растений с 10—12 лет до 4—5. Ожидалось, что через 4—5 лет пшеницы СССР должны быть высокоурожайными, неполегаемыми, с высоким содержанием белка, неосыпаемыми, холодостойкими, засухоустойчивыми, устойчивыми к болезням и вредителям. Большинство советских генетиков и селекционеров считали эти задачи нереальными и прожектерскими. Т. Д. Лысенко и его тогда еще небольшая группа последователей пообещали, что они эту задачу выполнят.

В конце 1930-х гг. Т. Д. Лысенко заслужил похвалы на Пленуме ЦК ВКП(б) 1937 года... Нар-

ком земледелия СССР Я. А. Яковлев в докладе «О мерах по улучшению семян зерновых культур» заявил о том, что Т. Д. Лысенко, «применив внутрисортное скрещивание, получил Крымку, отличающуюся достаточной зимостойкостью»... Тов. Лысенко, например, путем внутрисортного скрещивания придает сорту, выведенному не им, новую силу — ... улучшенный им сорт начинает давать в определенных районах больший урожай»⁶.

И. Сталин верил в наследование благоприобретенных признаков («ламаркизм») и связь наследственности с какими-то генами считал мистикой. На ламаркистских убеждениях Сталина был основан также и знаменитый «План преобразования природы», объявленный в 1948 г. Уверенность в том, что лесные полосы, состоящие из дуба, сосны и других культур средней полосы, смогут успешно расти и в сухих заволжских степях, и в прикаспийских засоленных полупустынях, была основана не на каких-либо экспериментах, а на ожиданиях приспособления растений к новым условиям. Правда, Т. Д. Лысенко к разработке этого плана не имел прямого отношения. И. Сталин и после войны продолжал верить, что проблемы сельского хозяйства в СССР можно решить какими-то «переделками» и «чудо-сортами».

Осенью 1946-го была создана межведомственная комиссия, под руководством академиков Т. Д. Лысенко и В. С. Немчинова, по разработке долговременной государственной агрополитики. За время своей работы комиссия подготовила несколько подробных докладов и рекомендаций. Эти материалы после обсуждений в ЦК и Совмине явились основой сельскохозяйственной политики сталинского руководства.

В 1947 г. Лысенко стал рекламировать необыкновенные перспективы так называемой «ветвистой пшеницы», образцы семян которой он получил от И. Сталина. И. Сталину прислали колосья этой пшеницы из Грузии. Однако, несмотря на крупные колосья, появившиеся лишь при сильно разреженных посевах, эта известная еще в древнем Египте пшеница имела низкие урожаи, плохой иммунитет и давала муку с низким содержанием белка.

Историк В. Д. Есаков полагает, что с согласия Сталина было принято решение подготовить специальное постановление ЦК ВКП(б) по вопросам биологии⁷. Первоначальный текст проекта данного документа был подготовлен Д. Т. Шепиловым и М. Б. Митиным. Направляя его секретарю ЦК ВКП(б) А. А. Жданову, они писали 7 июля 1948 г.: «Направляем на Ваше рассмотрение проект сообщения ЦК ВКП(б) «О мичуринском направлении в биологии», исправленный согласно Ваших указаний». Ознакомившись

с этим проектом, А. А. Жданов изменил его название, написав «О положении в советской биологической науке», внес значительную правку и дополнил заключительную часть сообщения критикой доклада Ю. А. Жданова. 10 июля 1948 г. А. А. Жданов и Г. М. Маленков направили проект сообщения И. В. Сталину. На копии сопроводительного письма отмечено, что одновременно проект был разослан В. М. Молотову, Л. П. Берия, А. И. Микояну, Н. А. Вознесенскому, Л. М. Кагановичу, Н. А. Булганину. В результате проведенной работы получилось не краткое постановление, а обширное заявление на 22 машинописных страницах⁸.

Документы, введенные в научный оборот К. О. Россияновым, свидетельствуют о том, что именно И. Сталин непосредственно руководил разгромом генетики на августовской (1948 г.) сессии ВАСХНИЛ. Он прочел текст доклада, подготовленного для Лысенко философом И. Презентом и его покровителями, и сделал несколько «гениальных и мудрых исправлений и замечаний». Редакционные правки И. Сталина, прежде всего, усиливали, идеологические акценты ряда положений доклада. Например, буржуазное мировоззрение было заменено им на ИДЕАЛИСТИЧЕСКОЕ мировоззрение, а буржуазная генетика становилась РЕАКЦИОННОЙ генетикой и т. п.⁹. Таким образом, Сталин не только поддержал Лысенко и позволил ему выступить с докладом на августовской (1948 г.) сессии ВАСХНИЛ. Он был в определенной мере соавтором доклада Т. Лысенко.

Т. Д. Лысенко в выступлении на августовской (1948 г.) сессии ВАСХНИЛ назвал хромосомное учение о наследственности Моргана и Вейсмана лженаукой, реакционной теорией. Он заявил о том, что социалистическое земледелие глубокой биологической теории, которая помогла бы работникам сельского хозяйства в кратчайшие сроки выводить нужные высокопродуктивные формы растений, по своей породе отвечающие высокому плодородию, создаваемому колхозниками на своих полях. Такой теорией, по его мнению, и является «мичуринаская биология».

Он также предпринял попытку поставить под сомнение теоретическую основу статистики. О теории вероятностей он заявил: «Не будучи в состоянии вскрыть закономерности живой природы, морганисты вынуждены прибегать к теории вероятности, физика и химия освободились от случайностей. Поэтому они стали точными науками, наука — враг случайностей»¹⁰. Выдающийся советский математик, проф. А. Н. Колмогоров и другие математики, которые поддерживали генетиков, также были раскритикованы в 1948 году за прежнюю поддержку менделизма. К тому же следует учитывать, что экономические

и математические основы теории оптимального планирования, которые разрабатывали Л. В. Канторович и В. В. Новожилов, представляют собой частный случай теории равновесия.

В. С. Немчинов не просто выступил на августовской сессии ВАСХНИЛ против Т. Д. Лысенко и профанации науки, но ему хватило чести, мужества и выдержки не отказаться затем от своих слов в ожидании грозных последствий. В. С. Немчинов утверждал, что он не разделяет «точку зрения, которая была высказана и нашим уважаемым председателем о том, что хромосомная теория наследственности и, в частности, некоторые законы Менделя являются какой-то идеалистической точкой зрения, какой-то реакционной теорией. Лично я такое положение считаю неправильным, и это является моей точкой зрения, хотя и мало кому интересной»¹¹. В. С. Немчинов также резко выступил против отраслевой централизации академической науки. Он сказал, что «не согласен с академиком Т. Д. Лысенко по ряду существенных вопросов. В частности я не согласен с ним, когда он категорически утверждает, что Институт экономики сельского хозяйства не должен быть при Всесоюзной академии сельскохозяйственных наук, а должен быть в недрах Министерства сельского хозяйства»¹². Во время своего выступления, несмотря на выкрики с места, он твердо заявил: «Да, я могу повторить, да я считаю, что хромосомная теория наследственности вошла в золотой фонд науки человечества и продолжаю держаться такой точки зрения»¹³. Оргвыводы в отношении В. С. Немчинова последовали незамедлительно.

Уже через день В. С. Немчинов освобождается от должности директора Сельскохозяйственной академии имени Тимирязева и на его место утверждается В. Н. Столетов. Секретариат ЦК рассмотрел также вопрос Комитета по Сталинским премиям в области науки и изобретательства, постановив вывести из состава членов комитета П. М. Жуковского и В. С. Немчинова и ввести Д. А. Долгушина и П. Н. Яковлева. Через полгода ему пришлось уйти и с кафедры статистики и учета, которую он возглавлял в Тимирязевской Академии с 1928¹⁴.

Внутренняя логика развития научного знания во многом зависит от ситуации в научной среде. Последствия августовской (1948 г.) сессии ВАСХНИЛ полностью не устранены и ныне. В советской «организованной» науке те или иные идеи часто по требованию самих ученых и становились директивными указаниями. Главный урок партийно-государственных кампаний конца 1940-х годов заключается в том, что политика не должна вмешиваться в науку. Политический заказ, в данном случае, должен воплощаться в целевых программах, грантах и иных кон-

курсных формах финансирования исследований.

Примечания

1. Плошко Б. Г., Елисеева И. И. История статистики. М.: Финансы и статистика, 1990. С. 222.
2. Там же С. 223.
3. Бабков В. В. Как ковалась победа над генетикой // Человек. 1998. № 6. С. 82—83.
4. Константинов П. Н., Лисицын П. И., Костов Д. Несколько слов о работах одесского Института селекции и генетики // Сборник дискуссионных статей по вопросам генетики и селекции. М.: ОГИЗ, 1936. С. 119.
5. Назаренко В. И. Августовская сессия ВАСХНИЛ: ее предыстория // Экономика сельскохозяйственных и перерабатывающих предприятий. 2006. № 11. С. 13.
6. Яковлева Я. А. Доклад на Пленуме ЦК ВКП(б) 28 июня 1937 г. «О мерах по улучшению семян зерновых культур» // Правда. 1937. 5 июля.
7. Есаков В. Д. Новое о сессии ВАСХНИЛ 1948 года // Репрессированная наука, вып. II. СПб.: Наука, 1994. С. 57—75.
8. Известия ЦК КПСС. 1991. № 7. С. 112—113.
9. Есаков В. Д. Указ соч. С. 59; Россиянов К. В. Сталин как редактор Лысенко. К предыстории августовской (1948 г.) сессии ВАСХНИЛ // Вопросы философии. 1993. № 2. С. 56.
10. О положении в биологической науке. Стенографический отчет сессии Всесоюзной академии сельскохозяйственных наук им. В. И. Ленина. 31 июля 7 августа 1948 г. М.: ОГИЗ—СЕЛЬХОЗГИЗ, 1948. 520 с.
11. Там же. С. 474.
12. Там же. С. 475.
13. Там же.
14. Ставчиков А. И. 110 лет со дня рождения В. С. Немчинова основоположника экономико-математических исследований в России // Экономическая наука в современной России. 2004. № 2. С. 145—148.

Поступила в редакцию 22 января 2010 г.

БАЛАКИНА Людмила Павловна, в 1980 г. окончила Челябинский пединститут, кандидат исторических наук (1994), доцент кафедры «История» ЮУрГУ. Научные интересы: интеллектуальная история, история Отечественной науки

BALAKINA Lyudmila Pavlovna graduated from Chelyabinsk Pedagogical Institute in 1980. She is Cand.Sc. (History) (1994), Associate Professor of the History Department of South Ural State University. Research interests: intellectual history, Russian history.

ОТНОШЕНИЕ К РЕЛИГИИ ГОРОДСКОГО НАСЕЛЕНИЯ УРАЛА (ПО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫМ ИТОГАМ ВСЕСОЮЗНОЙ ПЕРЕПИСИ НАСЕЛЕНИЯ 1937 г.)

В. А. Журавлева

THE ATTITUDE OF THE URAL CITY POPULATION TOWARDS RELIGION (ACCORDING TO THE PRELIMINARY RESULTS OF THE ALL-UNION POPULATION CENSUS IN 1937)

V. A. Zhuravlyova

Статья посвящена анализу отношения к религии городского населения Свердловской и Челябинской областей на основе сохранившихся в архивах материалов Всесоюзной переписи населения 6 января 1937 г.

Ключевые слова: историческая демография, городское население Урала, перепись населения, религия, атеизм, вера.

The article deals with the analysis of the attitude towards religion of the city population of Sverdlovsk and Chelyabinsk regions. This analysis is based on the remained materials of the All-Union population census of January 6, 1937.

Keywords: historical demography, city population of the Ural, population census, religion, atheism, faith.

Одним из первых нормативно-правовых актов Советского государства был Декрет СНК о свободе совести, церковных и религиозных обществах, принятый 20 января 1918 г. Он отделял церковь от государства и школу от церкви, предоставлял всем гражданам страны право на свободу совести¹. При этом правящая власть понимала свободу совести не только как свободу отправления религиозного культа, но и как свободу атеизма. Однако уже с первых лет своего существования советская власть широко развернула атеистическую работу по освобождению населения от религиозного влияния. Всесоюзная перепись населения 6 января 1937 г. должна была показать итоги почти двадцатилетней антирелигиозной деятельности Советского государства, выявить истинное отношение населения к религии. Не случайно, в последней редакции переписного листа в конце 1936 г., буквально накануне переписи, появился вопрос об отношении респондента к религии. Как отмечала В. Б. Жиромская, этот пункт был поставлен по желанию самого Сталина, который был уверен в получении сведений о «поголовном» распространении атеизма среди советского населения. Но с точки зрения правил, принятых в русской статистике, вопрос был некорректным, поскольку таил в себе возможность получения от респондента заведомо ложной информации, тем более вероятной в стране, где религия считалась на официальном уровне пережитком прошлого в сознании отсталых людей². Всесоюзная перепись населения 1937 г. стала единственной советской переписью, в которой содержался вопрос об отношении на-

селения к религии. Согласно инструкции, счетчику следовало опрашивать по пункту «Религия» респондента, начиная с 16-ти лет³.

Российская историография представлена крайне ограниченным числом работ, посвященных изучению демографической характеристики населения с точки зрения его отношения к религии. Это, прежде всего, исследования В. Б. Жиромской⁴. Она впервые в отечественной историографии проанализировала предварительные данные переписи 1937 г. о религиозности граждан СССР и РСФСР, определила удельный вес верующих среди населения страны. Подобное исследование стало возможным ввиду рассекречивания и введения в научный оборот материалов Всесоюзной переписи населения 1937 г. и, в частности, документов об отношении респондентов к вопросу о религии⁵. Вместе с тем до сих пор нет работ по данной проблематике относительно уральцев. В настоящей статье ставится задача на основе рассекреченных сохранившихся в архивах материалов Всесоюзной переписи населения 6 января 1937 г. проанализировать отношение к религии городского населения Свердловской и Челябинской областей. В 1930-е гг. в состав этих субъектов РСФСР входили современные Курганская, Пермская, Свердловская и Челябинская области.

В целом во время переписи верующие не скрывали своего отношения к религии. К этому их призывали и священнослужители в надежде, что многочисленность верующих приведет к прекращению дальнейшего закрытия церквей. Православный священник церкви в Первоуральске (Свердловская область) во время службы призы-

вал прихожан безо всякого опасения показывать о своей вере⁶. В рабочем поселке Усть-Катав (Челябинская область) некоторые домохозяйки ради открытия церкви пытались заставить счетчика записать «православный» в отношении всех членов семьи и даже малолетних⁷.

Но были и случаи сокрытия своего истинного отношения к религии. В Магнитогорске некоторые респонденты записывались как неверующие, «а там пусть знают, что у кого на сердце, а там пусть сами учтут»⁸. В Свердловской области на КамГРЭСстрое одна женщина ответила: «Кто его знает, верую я или нет, не знаю, но в душе вот что-то есть, что выше нас, чего-то есть, какая-то сила. Хотя я богу не молюсь давно, но все же пиши «верующая»⁹.

Бестактный вопрос о религии вызывал неодобрение у думавших людей. Один из работников КамГРЭСстроя говорил: «К чему вы задаете вопрос рабочему о религии, верует ли он. Раз человек на производстве рабочий, разве он может быть верующим. Я вот 20 лет на производстве и 10 лет не верую в бога. Пиши меня неверующим»¹⁰. Десятник того же строительного объекта не смог скрыть своего удивления: «Неужели действительно есть графа вопроса о религии? К чему это? Какое отношение имеет к нашему строительству?»¹¹.

Иногда на некорректный вопрос звучали дерзкие ответы. В Кировграде (Свердловская область) преподаватель института техучебы Простокшиин на вопрос о религии ответил: «Верю во все, кроме Советской власти»¹².

Многие граждане впервые должны были определить свое отношение к религии. Переписной персонал фиксировал неоднократные случаи заявлений о том, что тот или иной респондент передумал и просил исправить ответ «верующий» на «неверующий», а иногда, более редко, были и обратные случаи. Все это свидетельствовало о том, что население достаточно серьезно подошло к пункту переписного листа о религии¹³. В Магнитогорске переписчики отметили случай, когда при предварительном обходе мужчина и женщина назвали верующими, а в день переписи просили записать их неверующими. Изменение своего решения они объяснили тем, что первоначально несерьезно отнеслись к этому вопросу¹⁴. В Юрюзани и Усть-Катаве были случаи, когда люди приходили сами в переписной отдел или присылали записки с просьбой исправить их показания относительно их религиозности¹⁵. В Первоуральске две старушки обратились в переписной отдел с просьбой записать их верующими. «Согрешили, — говорили они, — сатана мутит, две ночи не можем уснуть после того, как записали себя неверующими»¹⁶.

Были и такие случаи. В Магнитогорске респондентка, старушка 70-ти лет, спросила инструктора, верит ли он. И тот ответил, что не верит, потому что уже пять лет являлся секретарем атеистического издания «Безбожник»¹⁷.

Перепись выявила и равнодушно относившихся к религии. На совещании участников переписи населения 16 января 1937 г., организованном Магнитогорским горкомом ВКП (б), инструктор Недорезов рассказывал о встрече с 22-летней женщиной, которая на вопрос о религии ответила: «Конечно, я без веры жить не могу». Но дальше загадочно продолжила: «Я верю в само руководство тов. Сталина, он нам показывает путь, и он, этот путь, приведет нас от социализма к коммунизму»¹⁸. А старушка 70-ти лет, мать двоих сыновей, причины своего атеизма объяснила так: «Потому не верую, что в голодный год мы пришли в комитет взаимопомощи просить корм для коровы. Получила вязанку соломы, иду, увидела попа, тот говорит: «Подойди ко мне, принеси мне солому, у меня корова без подстилки». Я ушла, и с тех пор моя вера пропала, и я верю в того, кто нам дает пользу»¹⁹. Счетчик Базарова из Магнитогорска переписывала семидесятилетнюю старушку, которая сказалась неверующей. Причем она давно не верила, «один раз чуть не повесилась на кресте, а потом раздумала, рассердилась на бога»²⁰.

Вместе с тем засекреченные отчеты с мест в адрес областных управлений народнохозяйственного учета (УНХУ) и обкомов ВКП (б) свидетельствовали о крайнем раздражении населения вопросом о религии. Нередко этот пункт переписного листа вызывал страх перед последствиями в духе того времени. Жители Первоуральска были уверены, что перепись будет проводиться ночью. И эта ночь превратится в Варфоломеевскую ночь²¹. Среди пермских домохозяек распространился слух, что всех верующих уволят со стройки. Однако все они все равно записывались таковыми²². В Магнитогорске люди 70-ти лет опасались, что «верующих будут собирать, отправлять куда-то и там заморят голодом»²³.

Вопрос о религии породил немало семейных конфликтов. В Магнитогорске сын записался неверующим, говоря: «Я, быть может, как-нибудь и верю, а мать говорит, я тебя тогда из дома выгоню, когда узнаю»²⁴. Было и наоборот. В Юрюзани и Усть-Катаве молодежь записывалась верующими под влиянием взглядов родителей, во избежание семейных скандалов. Счетчики неоднократно рассказывали случаи, когда в результате признания неверующим одним из супругов или членом семьи, в которой глава семьи записал себя верующим, происходили семейные раздоры и неприятности. В Усть-Катаве женщина-вдова угрожала 16-летней дочери, служащей в поликлинике, выгнать ее из дома, если она запишется неверующей. На вопрос: «Действительно ли ее дочь верует в бога и молится», женщина ответила примерно так: «Какое там молится, она уже собирается записаться в комсомол, но ведь она же знает, что я ее выгоню, если она отречется от бога»²⁵. Гражданин поселка Кудымкар З. М. Надымов выгнал дочь из дома за то, что она записалась неверующей²⁶. На КамГРЭСстрое гражданка

В. А. Жураева

Ложкова после ответа мужа, что он неверующий, сказала: «Как тебе не стыдно, почему ты мне не говорил раньше, что ты неверующий. Если ты неверующий, то сейчас же уходи от меня, я больше с тобой не живу»²⁷.

Переписчики зафиксировали и случаи, когда, невзирая на семейные конфликты, респонденты отстаивали свое истинное отношение к религии. На КамГРЭСстрое рабочий Забелин, по профессии сапожник, 60-ти лет, на вопрос о религии ответил: «Я уже давно не верую ни в кого, и пишите меня неверующим». После чего его жена и 20-летняя дочь, работавшая рассыльной в управлении завода «Кислотный», ругали отца, говоря: «Что ты, с ума сошел, почему ты записываешь неверующим, ведь тебя крестили». Но Забелин все-таки был записан неверующим²⁸.

Городские власти, столкнувшись с достаточно большим количеством верующих еще на стадии предварительных обходов счетчиков, постарались принять меры к изменению ситуации путем усиления антирелигиозной пропаганды. Например, в бараке № 17 Челябстроя почти все оказались верующими. И только после проведения трех бесед на тему религии часть из числа проживавших в нем изменила свою предварительную запись²⁹.

Тем не менее, перепись населения 1937 г. не выявила «поголовного» атеизма, несмотря на правительственную политику в области религии и общую, достаточно сложную ситуацию в стране. В секретных отчетах с мест, поступавших в областные УНХУ и комитеты ВКП (б), говорилось о довольно высоком проценте верующих. В Перми семь молодых женщин в возрасте 17—20 лет, проживавших в одной комнате общежития фабрики «Промодежда», записались верующими. В общежитии Уралвагонстроя (г. Нижний Тагил) в одной из комнат все 12 женщин в возрасте 17—29 лет сказались верующими. Подобная ситуация была и в других комнатах указанных общежитий³⁰. В рабочем поселке Нижний Кыштым из 50-ти домов, расположенных на одной улице, только в двух домах проживали атеисты, то есть всего 10 из 150 чел. оказались неверующими. В городском районе Егоза (г. Кыштым) издавна жил старый костяк рабочих и служащих литейно-металлургического и электролитного

заводов и культурных учреждений. И большая часть его сказалась верующей, причем это были старообрядцы и дырники³¹. Выборочный материал по Юрюзани показал, что на окраинах города удельный вес не отказавшихся от религиозных предрассудков среди населения в возрасте 18 лет и старше был 61,5 % (113 из 184 чел.). Этот показатель составил в центре Усть-Катава 52,0 % (461 из 887 чел.), а на окраинах — 63,0 % (292 из 462 чел.)³².

Данные табл.³³ свидетельствуют о том, что религиозность населения даже крупных городов Челябинской области была достаточно высока. Выборочные данные переписи населения 1937 г. показали, что верующими были примерно треть челябинцев, свыше 40 % златоустовцев и чуть больше половины магнитогорцев. Религиозность горожан возрастала с возрастом. Подавляющее большинство населения трех крупных городов Челябинской области свыше 50-ти лет было верующим, тогда как в возрасте 16—29 лет таковых было в Челябинске 16,8 %, Златоусте — 24,4, Магнитогорске — 37,9 %. В целом этот показатель оказался ниже, чем по СССР. Доля верующих во взрослом населении Советского Союза составила 57 %³⁴.

При этом не указали свою принадлежность к религии в Челябинске 31 чел. (0,4 %), Златоусте — 18 (0,4 %), Магнитогорске — 17 чел. (0,3). Подавляющее большинство из них было в возрасте 16—17 лет, в том числе в Челябинске — 17 чел., Златоусте — 11, Магнитогорске — 13 чел.³⁵.

Обращает на себя внимание значительный удельный вес верующих в Магнитогорске. Участники переписи населения на совещании, организованном Магнитогорским горкомом ВКП (б) 16 января 1937 г., искренне недоумевали, что сталкивались с верующими респондентами в своем абсолютно новом городе. Они говорили о том, что «заставляет задуматься вопрос, каким же образом некоторая молодежь 18—20-ти лет, живя у нас в Магнитогорске, в котором никогда не было ни одной церкви, и вот эти молодые люди заявляют, что они верят». Но объясняли этот феномен слабой атеистической работой среди населения, а также силой «родительской власти, как здесь это и подтвердилось. Это значит, что

Таблица

Доля верующих в населении крупных городов Челябинской области (по выборочным предварительным итогам переписи 1937 г.)

Возраст. группы	Челябинск			Магнитогорск			Златоуст		
	Всего, чел.	В том числе верующих		Всего, чел.	В том числе верующих		Всего, чел.	В том числе верующих	
		чел.	%		чел.	%		чел.	%
16—17	381	44	11,5	331	99	29,9	183	23	12,6
18—19	552	98	17,7	412	128	31,1	254	45	17,7
20—24	1624	270	16,6	1191	483	40,5	669	173	25,8
25—29	1471	265	18,0	1139	455	39,9	759	214	28,2
30—39	1896	393	20,7	1291	627	48,6	996	375	37,6
40—49	962	345	35,9	783	490	62,6	560	286	51,1
50 и ст.	1262	829	65,7	919	784	85,3	721	553	76,7
Итого:	8148	2244	27,5	6066	3066	50,5	4142	1669	40,3

мы не сумели освободить этих людей от влияния их родителей»³⁶.

Выборочные предварительные данные переписи 1937 г. показали, что если в целом по Челябинской области удельный вес верующих составил 32,1 %, то по городам и городским поселениям края он оказался несколько ниже — 29,8 %. В Челябинске этот показатель был равен 19,3 %, Златоусте — 26,8; прочих поселениях городского типа — 29,7 %. Только в Магнитогорске он немного превысил общеобластной уровень и составил 32,5 %³⁷. Однако следует учесть, что в этих выборочных данных доля верующих определялась не от числа жителей с 16 лет и старше, а от всей массы населения. И в действительности приверженцев религии было гораздо больше. Таким образом, доля верующих в Челябинской области оказалась значительной. Такая же ситуация, по-видимому, была и в Свердловской области, хотя в архивах не сохранились обобщающие данные по удельному весу верующих среди горожан данной административно-территориальной единицы Урала.

В дальнейшем власти учли печальный опыт определения отношения респондентов к религии. В переписном листе Всесоюзной переписи населения 1939 г. уже не было подобного вопроса.

Примечания

1. Декреты Советской власти. Т. 1. М. : Госполитиздат, 1957. С. 371—373.

2. Жиромская В. Б. Верующие и неверующие в 1937 г.: демографическая характеристика (Всесоюзная перепись населения 1937 г.) // Население России и СССР: новые источники и методы исследования : сб. науч. ст. Екатеринбург : Ин-т Росс. истории РАН; Урал. кадровый центр; ИИиА УрО РАН, 1993. С. 24.

3. Жиромская В. Б. Демографическая история России в 1930-е гг. Взгляд в неизвестное. М. : РОССПЭН, 2001. С. 185.

4. См. : Жиромская В. Б. Верующие и неверующие в 1937 г. С. 24—28; Жиромская В. Б. Демографическая история России в 1930-е гг. С. 185—217.

5. Всесоюзная перепись населения 1937 г.: краткие итоги / сост. Н. А. Араловец, В. Б. Жиромская, И. Н. Киселев. М. : Ин-т истории СССР АН СССР, 1991. С. 106—115; Всесоюзная перепись населения 1937 года: общие итоги : сб. док. и матер. / сост. В. Б. Жиромская, Ю. А. Поляков. М. : РОССПЭН, 2007. С. 118—123.

6. Всесоюзная перепись населения 1937 года: общие итоги. С. 307; ЦДООСО. Ф. 4. Оп. 14. Д. 143. Л. 126.

7. ОГАЧО. Ф. П-288. Оп. 2. Д. 338. л. 59.

8. Там же. Л. 56.

9. Цит. по: Жиромская В. Б. Демографическая история России в 1930-е гг. С. 189.

10. ЦДООСО. Ф. 4. Оп. 14. Д. 143. Л. 128.

11. Цит. по: Жиромская В. Б. Верующие и неверующие в 1937 г. С. 26.

12. ЦДООСО. Ф. 4. Оп. 14. Д. 143. Л. 153.

13. Там же. Л. 128.

14. ОГАЧО. Ф. П-288. Оп. 2. Д. 338. Л. 57.

15. Там же. Л. 59.

16. ЦДООСО. Ф. 4. Оп. 14. Д. 143. Л. 150.

17. ОГАЧО. Ф. П-288. Оп. 2. Д. 338. Л. 53.

18. Там же.

19. Там же. Л. 53—54.

20. Там же. Л. 55.

21. Всесоюзная перепись населения 1937 года: общие итоги. С. 307.

22. ЦДООСО. Ф. 4. Оп. 14. Д. 143. Л. 128.

23. ОГАЧО. Ф. П-288. Оп. 2. Д. 338. Л. 53.

24. Там же. Л. 57.

25. Там же. Л. 59, 112.

26. ЦДООСО. Ф. 4. Оп. 14. Д. 143. Л. 150.

27. Всесоюзная перепись населения 1937 года: общие итоги. С. 309.

28. ЦДООСО. Ф. 4. Оп. 14. Д. 143. Л. 129.

29. ОГАЧО. Ф. Р-1055. Оп. 2. Д. 68. Л. 10.

30. ЦДООСО. Ф. 4. Оп. 14. Д. 143. Л. 151.

31. ОГАЧО. Ф. П-288. Оп. 2. Д. 338. Л. 67.

32. Там же. Л. 59.

33. Таблица составлена по: ОГАЧО. Ф. Р-485. Оп. 5. Д. 498. Л. 239—241.

34. Жиромская В. Б. Верующие и неверующие в 1937 г. С. 26—27.

35. Подсчитано по: ОГАЧО. Ф. Р-485. Оп. 5. Д. 498. Л. 239—241.

36. ОГАЧО. Ф. П-288. Оп. 2. Д. 338. Л. 49—50.

37. ОГАЧО. Ф. Р-485. Оп. 5. Д. 498. Л. 237—241.

Поступила в редакцию 23 января 2010 г.

ЖУРАВЛЕВА Вера Анатольевна в 1979 году с отличием окончила исторический факультет Уральского государственного университета. В 1988 году защитила кандидатскую диссертацию в УрГУ, кандидат исторических наук, доцент. В настоящее время работает заведующей кафедрой социально-правовых и гуманитарных наук филиала ЮУрГУ в городе Златоусте. Автор свыше 60 публикаций по проблемам истории Урала 1920—1930-х гг.

E-mail: zhuravlvera@yandex.ru.

ZHURAVLYOVA Vera Anatolievna graduated with honours from the History Faculty of South Ural State University in 1979. In 1988 she defended a thesis in Ural State University. She is Cand. Sc. (History), Associate Professor. Currently she is Head of the Socio-Legal Sciences and Humanities Department of the Zlatoust branch of South Ural State University. She is author of more than 60 publications concerning history of the Urals of 1920—1930.

E-mail: zhuravlvera@yandex.ru.

НАСЕЛЬНИЦЫ УРАЛЬСКИХ МОНАСТЫРЕЙ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

М. И. Мирошниченко

NUNS OF THE URAL CONVENTS IN 1900—1930-s

M. I. Miroshnichenko

Статья посвящена анализу изменений в положении насельниц уральских монастырей в первой трети XX в., определены основные направления их жизнедеятельности после закрытия монастырей, показано влияние на судьбу женщин их принадлежность к данной социальной группе.

Ключевые слова: женская история Урала, монахини, монастырь, религия.

The article is devoted to the analysis of the status of the nuns of Ural convents in 1900—1930-s. The article deals with the main directions of their activity after the convents were shut off and the influence on women lives belonging to this social group.

Keywords: women's history of the Ural region, nuns, convent, religion.

Реализация в российском обществе конституционного принципа свободы совести на практике в 1990-е гг. при отказе от программы социалистического строительства повлекла за собой расширение института монашества и восстановление монастырей. Монастырское движение стало возрождаться и на Урале. В обителях растет число насельниц, возрождаются традиции монастырской жизни. Все это обусловило актуальность исследуемой темы.

Отдельные вопросы, связанные с той или иной стороной жизни насельниц уральских монастырей, получили освещение при исследовании различных аспектов состояния и деятельности монастырей на Урале в первую треть XX в. Изучается история Ново-Тихвинского монастыря¹. Внимание историков привлекает располагавшийся в Челябинске Одигитриевский монастырь. Монахиней Раисой Будриной, делопроизводительницей обители и преподавательницей монастырской церковно-приходской школы, еще в дооктябрьский период были описаны занятия его насельниц². В. С. Боже, Н. А. Прыкина исследуют взаимоотношения руководства Одигитриевского монастыря с органами советской власти³. Е. В. Андреева при изучении вопросов административно-экономического и социокультурного развития монастырей Екатеринбургской епархии в 1861—1935 гг. приводит ценные сведения о женских обителях. Описывает занятия насельниц, их попытки сохранить монашеский уклад после закрытия монастырей, приводит данные об игуменьях (в основном завершая сведения о них периодом 1909—10 гг.)⁴. Изучалась роль насельниц в поддержке Белого

движения в годы Гражданской войны. В первую очередь — участие монахинь Ново-Тихвинского монастыря в судьбе семьи Романовых в период их содержания в доме Ипатьевых в Екатеринбурге⁵. В. С. Боже восстанавливает биографию игуменьи Анастасии до 1921 г., отмечает, что дальнейшая судьба А. Г. Щаповой неизвестна (по неподтвержденным свидетельствам, умерла в 1932 г.)⁶. Правовые последствия принадлежности к монашеству рассматриваются Н. Т. Абдуловым, Ю. А. Русиной при анализе взаимоотношений церкви и власти в условиях тоталитарного общества⁷. А. Брылин исследует происхождение матушки Магдалины⁸. В. Эндебря изучает историю существовавшей до 1935 г. монашеской общины, известной как нелегальный Сирбишинский монастырь⁹. Проблема судеб насельниц женских и смешанных монастырей на Урале в 1920-е гг. представляет собой лагуну в познавательном историческом поле, которая начала крайне эпизодично наполняться информацией лишь в последнее время.

Цель статьи — охарактеризовать изменения в положении насельниц уральских монастырей в исследуемый период, произошедшие в связи с революционными событиями 1917 г. и последующими социалистическими преобразованиями.

Масштабы социального слоя женщин, интересы которых, непосредственно или опосредованно, затронуло закрытие монастырей, довольно велики. В первую очередь это кардинально изменило жизнь насельниц женских и смешанных монастырей. Примерную численность этой социальной группы на Урале можно предположительно восстановить на основе сведений о составе

монастырей к 1910 г., содержащихся в справочных изданиях. По данным, исходящим от Русской Православной Церкви: в 34 женских монастырях Урала было 1005 монахинь и 4375 послушниц, всего — 5380 монашествующих¹⁰.

Ранее монахини и послушницы в монастырях кроме отправления религиозного культа и прямых хозяйственных дел, связанных с управлением монастырем и поддержанием жизнедеятельности человека (приготовление пищи, уборка в храмах, жилых и хозяйственных помещениях, отопление и проч.), уходом за больными в богадельнях и немощными в больницах, призрением сирот в приютах, занимались также различными ремеслами. Поскольку отправление религиозного культа требовало использования многих текстильных изделий, в монастырях возникла специализация швейного производства — развивалось портняжное, белошвейное и золотошвейное дело. В мастерских при Ново-Тихвинском монастыре, к примеру, изготавливали ризы — священнослужительские облачение; лентионы (срачицы, запоны) — одежду, которую надевали сверх священных одежд при освящении храма, лентион же одевал епископ при освящении антиминсов; сами антиминсы (от греч. «вместо стола») — это платы, на которых можно было совершать богослужения и которые заменяли престол. Срачицей в значении приплатия (или катарки), и ее также делали в мастерских монастыря, называлась нижняя белая одежда, которою престол одевался до земли, она изображала плащаницу, которой было обвито тело Иисуса Христа. Небольшое священное блюдо, располагаемое на особом подножии, с изображением на нем Иисуса Христа в младенчестве и вырезанными на его окружности словами «се Агнец Божий вземляй грехи мира», на которое во время литургии кладется святой агнец и частицы из других просфор, вынутые в честь Богоматери, пророков, апостолов и всех святых, а также в воспоминание о живых и умерших, называлось дискосом. Дискос накрывался тканью — воздухом. Покров для дискоса символизирует судар (плат), которым была покрыта глава Спасителя во гробе. Чаша (потир), из которой православные причащаются, также покрывалась воздухом. Воздухом в широком смысле назывался и тканый покров (подрубленная, то есть подшитая по краям ткань, салфетка или покрывальце), накрывающий дискос и чашу вместе. Этот дискос символизировал камень, приваленный к двери гроба. В мастерских Ново-Тихвинского монастыря изготавливали воздухи, шитые золотом на бархате с украшениями из самоцветных уральских камней¹¹. В Ново-Тихвинском монастыре насельницы занимались кроме всего переплетным делом, а также росписью по фарфору, рисованием по полотну и бар-

хату, выжиганием по дереву и коже. Для обучения разным ремеслам сестры этой обители посылались в различные школы (в Санкт-Петербург и Киев). В иконописной мастерской, существовавшей с 1838 г., изготавливали иконостасы, киоты, аналои, выносные и запрестольные кресты из дуба, ореха и другого дерева с отделкой золотом и серебром. При иконописной мастерской была устроена фотографическая мастерская¹². Был свечной завод¹³. В Челябинском Одигитриевском женском монастыре монахини писали иконы, оправляли иконы фольгой, вырезали бумажные цветы, ткали, шили одежду и белье, вышивали шелком; здесь также занимались изготовлением свечей¹⁴.

В годы Гражданской войны монастыри, в том числе женские, заняли антисоветскую позицию, оказывая активную материальную и моральную поддержку противникам советской власти, особенно Белому движению. Ликвидация монастырей, осуществлявшаяся на протяжении 1920-х гг., приводила к прямым изменениям в условиях жизни значительного слоя женщин — насельниц монастырей (игумений, монахинь, послушниц, белиц).

Крупнейший на Урале Ново-Тихвинский женский монастырь был закрыт в 1919 г.¹⁵ (или в 1920 г.¹⁶). Некоторые из монахинь Ново-Тихвинского монастыря были сразу репрессированы¹⁷. После разгона обитателей самым благоприятным вариантом выхода из создавшегося положения было для монашествующих остаться при храме: служить при сохранивших статус действующих и ставших приходскими, бывших монастырских храмах или разойтись по другим приходским церквям. Однако храмы не могли вместить всех монахинь и послушниц, оказавшихся вне привычной жизненной среды. Так, в шести монастырских храмах на территории Ново-Тихвинского монастыря, продолжавших действовать в качестве приходских (Успенская, Скорбященская, Введенская, Феодосиевская, Всехсвятская церкви и Александро-Невский собор), не могли остаться более 1000 его насельниц. Многие уезжали жить в близлежащие населенные пункты. Игуменьи, в силу своих организаторских способностей, выдвинувших их на пост административно-хозяйственных руководительниц в монастырях, и часть молодых энергичных монахинь становились инициаторами организации новых монашеских общин и неформальными лидерами регрессирующего в условиях *force majeure* (непреодолимой силы) монашеского движения.

Незадолго до 1919 г. епископом Григорием (Гавриилом Иулиановичем Яцковским) игуменья Магдалина была снята с должности настоятельницы Ново-Тихвинского монастыря. Настоятельница была назначена казначея монастыря мона-

хиня Хиония (Беляева), которая управляла Ново-Тихвинским монастырем с 1919 г. до его закрытия в 1920 г.¹⁸ Хиония осталась жить при еще действовавших церквях¹⁹.

С закрытием обители матушка Магдалина и большая часть насельниц покинули монастырь. Матушка Магдалина поселилась в Екатеринбурге в доме на Третьей Загородной улице. Вместе с ней в этом же доме поселились и постоянно проживали около 20 сестер, почитавших ее как старицу. Еще около 200 бывших послушниц Ново-Тихвинской обители регулярно навещали этот дом²⁰. Таким образом, вокруг матушки Магдалины (Досмановой), которой в 1919 г. шел семьдесят первый год, образовалась небольшая община из сестер-единомышленниц, продолжавших вести монашескую жизнь. (По данным Ю. Злотникова, она скончалась в 1939 г. в возрасте 96 лет)²¹.

Часть сестер остались жить при Успенско-Тихвинской церкви. При этом храм вокруг Хионии (Беляевой) также сформировалась женская монашеская община. Большая часть монахинь Ново-Тихвинского монастыря обосновались в Покровском районе. Там крупным центром монашеского движения стало село Маминское. Сюда, в Маминское, вернулась монахиня Антония (в миру Александра Ивановна Сычева)²². Она часто ездила в Екатеринбург к матушке Магдалине, организовала монашескую общину, в которую вошли бывшие насельницы ряда закрытых уральских монастырей, жившие в селах и деревнях Покровского района: Маминском, Троицком, Кисловском, Покровском, Шиловой. Здесь были насельницы из Екатеринбургского, Каслинского и Верхотурского монастырей²³. Монашествующим Нижне-Тагильского Скорбященского женского монастыря предложили создать на базе монастырского хозяйства коммуны или трудовую сельскохозяйственную артель. Была создана трудовая артель «Надежда», что позволило на несколько лет, до 1924 г., сохранить монашеский уклад²⁴.

Монашествующие из бывших женских Успенского и Покровского Верхотурских монастырей также расселились в приходах при селах около Верхотурья, а большей частью при Знаменской церкви в г. Верхотурье. Их жизнью руководила настоятельница О. Шубина²⁵.

Смысл существования монахинь в небольших образованных после закрытия монастырей монашеских общинах заключался в том, что они продолжали вести свою духовную жизнь. В общинах, которые новая власть воспринимала как нелегальные монастыри, монахини вели жизнь, наполненную молитвами, обычным трудом, заботой о ближних помощью, старцам. Однако границы их соприкосновений с внешним миром

неизмеримо расширились. Они вели беседы с верующими, как взрослыми, так и детьми. Некоторые из них часто срывали антирелигиозные плакаты. Важным аспектом их деятельности стала связь с тюрьмой, помощь священнослужителям, монашествующим, оказавшимся в заключении. Они навещали священнослужителей в тюрьме, носили передачи²⁶.

Все же, несмотря на проводимую жесткую антирелигиозную политику, были молодые девушки, желавшие связывать свою жизнь с монашеством, к примеру, Галина Засыпкина, дочь монахини Марфы (Засыпкиной)²⁷.

С 1933 г. монахиня Антония (Сычева) была старостой церковной общины храма в честь Пресвятой Троицы в селе Троицком. Она без боязни заходила в клуб, в избу-читальню, срывала антирелигиозные лозунги и плакаты. Со школьниками открыто разговаривала на улице о Боге, показывала детям крестики, картинки, изображения Божества и святых, рассказывала о рае, аде и Царстве Небесном. Подобные разговоры вела и монахиня Мария (Ладейщикова). Позже на следствии в 1937 г. монахиня Антония открыто заявляла, что она очень недовольна безбожностью детей, поэтому считает своим духовным долгом привлекать их в церковь²⁸. П. С. Досманова за свою деятельность арестовывалась восемь раз. По данным Е. В. Андреевой, которая считает, что игуменья Магдалина основала у себя на квартире кружок ревнителей православия, она скончалась 16 июля 1934 г.²⁹.

В 1935 г. в село Сосновское Покровского района после ссылки приехал бывший насельник Верхотурского Свято-Никольского монастыря иеромонах Игнатий (Кевролетин), который стал настоятелем Христорождественской церкви в этом селе. Отец Игнатий (Кевролетин) посещал села Маминское, Троицкое и Кисловское (в Кисловском он даже имел свою келью) и часто встречался с монахинями³⁰. Внешне община в Покровском районе мало чем напоминала общежительный монастырь, но, с позиций менталитета монахинь, незыблемым оставалось главное в представлении этих женщин — духовное делание как поведенческая стратегия.

Весной 1921 г. был закрыт Челябинский Одигитриевский женский монастырь³¹. С тем, чтобы предотвратить ликвидацию обители, монахини объявили о создании на базе Одигитриевского женского монастыря трудовой демократической артели. В отдел юстиции было направлено прошение о регистрации, однако предложенный компромисс новые власти не устроил. Монахини и ряд местного контрреволюционного элемента были обвинены в контрреволюционном заговоре. В ночь с 22 на 23 марта часть из них вместе с игуменьей Анастасией, по сообщению

Н. А. Прыкиной, были арестованы; оставшиеся, кроме престарелых, были направлены в концентрационный лагерь³² (по другим данным, в военные лагеря³³). Со ссылкой на Н. М. Чернавского, В. С. Боже сообщает, что аресту подверглось 240 человек, вместе с игуменьей около 100 монахинь и послушниц Одигитриевской обители около полугода находились в концентрационном лагере³⁴. После освобождения некоторые монахини во главе с игуменьей Анастасией смогли зарегистрироваться в качестве религиозной группы и получить в пользование Вознесенскую монастырскую церковь³⁵.

С конца 1920-х гг. в связи с массовым закрытием храмов и проведением политики коллективизации сельского хозяйства репрессии усиливаются. В Книгах памяти зафиксированы имена репрессированных монахинь. Так в 9 сентября 1929 г. была арестована по обвинению в антисоветской агитации и приговорена к трем годам лишения свободы двадцатидевятилетняя Екатерина Дмитриевна Шушарина, проживавшая в Усть-Клюкинском монастыре в Сивинском районе Уральской области³⁶. По делу «Союза спасения России», сфабрикованному в Челябинске в конце 1920-х — начале 1930-х гг., прошли три бывшие монахини — Т. Н. Подкорытова, У. Д. Жидкова и Ф. А. Долгих, выступавшие с позиций активного сопротивления действиям против церкви³⁷. До 1935 г. продолжал свою деятельность на Асбестовом руднике «нелегальный» Сирбишинский монастырь — небольшая женская монашеская община, ее образовали более десяти монахинь после закрытия монашеской общины Тагильским городским советом. Не зарегистрированные официально как монашеские (а лишь как религиозные), такие общины воспринимались властями в качестве нелегальных. Монахини шили одеяла, одежду по заказам местных жителей, делали на продажу искусственные цветы, выращивали на своих участках овощи. Председатель колхоза «Боевик» В. М. Харин нанимал монахинь на уборку, жатву, сенокос. В октябре 1935 г. были арестованы 11 монахинь. Все они были обвинены по ст. 58¹⁰, 58¹¹. М. Вызовых, Ф. Пономарева, С. Куликалова были приговорены к заключению в исправительно-трудовой лагерь на 5 лет³⁸.

Таким образом, большая часть прежних высокопрофессиональных умений монахинь, кроме шитья, портняжного дела, вязания, ткачества, ухода за больными, в условиях страшной разрухи, голода 1921—22 гг., трагических событий, связанных с раскулачиванием, в обстановке голода 1933 г. оказались невостребованными. Насельницы монастырей теряли кров, пропитание, работу, призор и пополняли маргинальные слои населения. Возникла проблема ресоциализации, нового жизнеустройства, преодоления идеологи-

ческого давления в жестких условиях общего мировоззренческого кризиса и экономической разрухи, проводившихся социально-экономических преобразований и репрессий.

Примечания

1. Злотников Ю. Обитель // Уральский следопыт. 1993. № 9. С. 5—9; Житие святых Екатеринбургской епархии. Екатеринбург : Издательский отдел Екатеринбургской епархии, 2008.
2. Бударина Р. Челябинский Одигитриевский женский монастырь М. : Типография И. Ефимова. — 1904.
3. Боже В. С. Приведено в исполнение... : как был закрыт монастырь в Челябинске // Челябинск. 1998. — № 10—11. С. 46; Боже, В. С. Материалы к истории церковно-религиозной жизни Челябинска 1917—1937 // Челябинск неизвестный: Краеведческий сборник. Вып. 2 / сост. В. С. Боже. Челябинск : Центр историко-культурного наследия г. Челябинска, 1998. С. 107—180; Боже В. С. Челябинское православное духовенство в 1917—1937 гг. // Челябинск неизвестный : краеведческий сб. Вып. 3 / сост. В. С. Боже. — Челябинск : Центр историко-культурного наследия, 2002. С. 359—402; Прыкина Н. А. Одигитриевский женский монастырь // Челябинск. Энциклопедия / сост. В. С. Боже, В. А. Черноземцев. Изд. испр. и доп. Челябинск : Каменный пояс, 2001. С. 595—596.
4. Андреева Е. В. Монастыри Екатеринбургской епархии: административно-экономическое и социокультурное развитие (1861—1935 гг.): дис. ... канд. ист. наук. — Екатеринбург, 2006. С. 183—184.
5. Соколов Н. А. Убийство царской семьи. М. : Советский писатель, 1991.
6. Боже В. С. Анастасия // Челябинск : энциклопедия. С. 38—39.
7. Абдулов Н. Т. Уфимская епархия в системе государственно-церковных отношений (1917—1991 гг.): дис. ... канд. ист. наук. Уфа, 2006; Русина Ю. А. Церковь и верующие в условиях тоталитаризма (по материалам Урала) // Тоталитаризм и личность : тезисы докладов международной научно-практической конференции. Пермь. 12—14 июля 1994 г. / отв. ред. А. Б. Суслов. Пермь : ПГПИ, 1994. С. 74—75.
8. Брылин А. Магдалина из села Покровского // Уральский следопыт. 1995. № 2. С. 64.
9. Эндебря В. Женский монастырь // Урал. № 7. 2004. С. 183—189.
10. Подсчитано автором по: Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. I. Ст. 849—850; Т. II. Ст. 1704—1705, 1795—1796, 2215—2216.
11. Там же. Т. I. Ст. 174, 536—537, 738; Т. II. Ст. 1867, 1868, 2360, 2429, 2445.
12. Житие святых Екатеринбургской епархии. С. 617, 619.
13. Звагельская В. Е., Нечаева М. Ю. Монастыри. С. 365.
14. Боже В. С. Приведено в исполнение... : как был закрыт монастырь в Челябинске. С. 46; Прыкина Н. А. Одигитриевский женский монастырь. С. 595—596.
15. Житие святых Екатеринбургской епархии. С. 552, 643.
16. Звагельская В. Е., Нечаева М. Ю. Указ соч. С. 365.

17. Там же.
18. Житие святых Екатеринбургской епархии. С. 552, 643.
19. Нечаева М. Ю. Лжекнязь Михаил. Статья 1. Дебют самозванца. С. 2
20. См. : Злотников Ю. Указ. соч. С. 9; Житие святых Екатеринбургской епархии. С. 609.
21. Злотников Ю. Указ. соч. С. 9.
22. Там же. С. 551, 556, 558, 559, 561.
23. Житие святых Екатеринбургской епархии. С. 11, 559.
24. Андреева Е. В. Указ. соч. С. 183—184.
25. ГААОСО. Ф. 1. Оп. 2. Д. 41750. Л. 182.
26. Житие святых Екатеринбургской епархии. С. 11.
27. Воспоминания Засыпкиной Галины Андреевны (1912—1997 годы) / авт.-сост. А. П. Килин. Запись [сделана] в Екатеринбурге, май-июнь 1995 года. Екатеринбург, 2002 // Режим доступа: [http:// atasch.narod.ru](http://atasch.narod.ru)
28. Житие святых Екатеринбургской епархии. С. 555.
29. Андреева Е. В. Указ. соч. С. 339.
30. Житие святых Екатеринбургской епархии. С. 13.
31. Боже В. С. Анастасия. С. 38—39; ОГАЧО. Ф. Р-220. Оп. 4. Д. 1.
32. Прыкина Н. А. Одигитриевский женский монастырь. С. 595—596; Боже В. Приведено в исполнение... С. 46;
33. Челябинск : история моего города / под ред. В. С. Боже, Г. С. Шкробня. 2-е изд. Челябинск : АБРИС, 2005. С. 178.
34. Боже, В. С. Приведено в исполнение... С. 46; Боже В. С. Челябинское православное духовенство в 1917—1937 гг. С. 362.
35. История женского Одигитриевского монастыря в документах ГАЧО / сост. Н. А. Прыкина. — С. 90; Боже, В. С. Материалы к истории церковно-религиозной жизни Челябинска 1917—1937. С. 157.
36. Годы террора. Книга памяти жертв политических репрессий. Часть третья. Т. 5. С. 610.
37. Боже, В. С. Челябинское православное духовенство в 1917—1937 гг. С. 366—367.
38. Эндебря В. Указ. соч. С. 186; Андреева Е. В. Указ. соч. С. 217—220.

Поступила в редакцию 22 января 2010 г.

МИРОШНИЧЕНКО Мария Ильинична (1956 г. р.) в 1979 г. окончила исторический факультет Уральского государственного университета в г. Екатеринбурге, училась в аспирантуре при Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории Южно-Уральского государственного университета. Научные интересы: история женщин, гендерная история, экономическая история, история культуры России, региональная история.

MIROSHNICHENKO Maria Ilyinichna was born in 1956, in 1979 graduated from the Faculty of History of Ural State University in the city of Ekaterinburg, she studied at the postgraduate school at Lomonosov Moscow State University; she is the Cand. Sc. (History), Associate Professor of the History Department of South Ural State University. Research interests: history of women, gender history, economic history, the history of Russian culture and regional history.

Искусствоведение

ББК Щ100

СТРУКТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ И ФИЛОСОФСКОЕ ГЕРМЕНЕВТИКА КАК ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЯВЛЕНИЙ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

А. Н. Андреев

STRUCTURAL ANTHROPOLOGY AND PHILOSOPHICAL HERMENEUTICS AS THEORETICAL BASES OF RESEARCH OF ART'S PHENOMENA IN THE CONTEXT OF SPIRITUAL CULTURE

A. N. Andreev

Рассматриваются некоторые вопросы применения подходов структурной антропологии и философской герменевтики в практике научного анализа произведений искусства. В центре внимания находятся философские аспекты методологии анализа и ее практическое использование. Автор анализирует опыт западных и российских ученых в применении когнитивных средств герменевтики.

Ключевые слова: структурная антропология, философская герменевтика, методология искусствоведения, анализ художественного творчества, духовная культура.

In the article some questions of application of slants of structural anthropology and philosophical hermeneutics in practice of the scientific analysis of art works are considered. In the center of author's attention are philosophical aspects of the analysis methodology and also its practical use. The author analyzes the experience of western and Russian scientists in application of cognitive means of hermeneutics.

Keywords: structural anthropology, philosophical hermeneutics, methodology of art cognition, analysis of art works, spiritual culture.

В современном искусствознании не прекращается работа по преодолению методологических диссонансов советской науки, которая ставила вопрос о субъективном опыте художника (поэта, писателя, композитора), однако считала этот опыт вторичным по отношению к социальным задачам искусства. Руководствуясь принципами «исторического материализма», отечественные историки и искусствоведы еще недавно полагали, что художник в первую очередь отражает объективную действительность, и что в его творчестве преобладает интеллектуально-мыслительная деятельность. Однако сама эта интеллектуально-мыслительная деятельность, или творческая работа (работа «духа»), не поддающаяся в абсолютном смысле достоверной реконструкции, объявлялась «реальным феноменом»¹.

Критика феноменологии и герменевтики² уже в 70—80-е гг. XX в. сопровождалась у отечественных исследователей повышением интереса к семиотическим средствам познания: констатиру-

вался факт необходимости личностно-индивидуального уровня освоения содержания произведений искусства, хотя ученые и считали, что данный уровень «может быть представлен целым рядом типовых моделей, психологические структуры которых абстрагированы от феноменологического содержания субъективной реальности»³. На современном этапе развития социально-гуманитарного знания искусствоведы все чаще обращаются к субъект-объектным характеристикам процессов художественного творчества и анализа произведений, пытаются соотнести субъективный чувственный опыт творца и субъективный опыт интерпретатора с объективными реалиями эпох и социальных систем. Воспринимая компоненты художественного произведения в качестве семантических схем, в которых отражаются взгляды на мир творящего и воспринимающего, исследователи исходят из положения, что «критик (равно как и интерпретатор — ред.) не реконструирует смысл произве-

дения, а следует его естественной и имманентной логике»⁴. В этом случае важнейшей задачей для ученого является понимание символических основ произведения через структуру языка, нарратива или художественного образа, которые детерминированы данной логикой.

Искусство и художественное мышление выступают как воплощение экзистенциального опыта творящего человека, как набор смысловых интенций, ценный сам по себе, вне сюжета произведения и его логического смысла. Такой подход к изучению искусства получил последовательное развитие в структурной антропологии, попытавшейся найти способы преодоления антитезы чувственного и понятийного, интуитивного и дискурсивного путем перехода на уровень знаков⁵. Структурализм приблизился к признанию факта бессознательного характера большинства явлений культуры и искусства, проведя аналогию между искусством и языком, структура которого была неизвестна говорящим людям до создания научной грамматики⁶. Это признание породило трудности понимания искусства и тем более его научного анализа, почему многие специалисты стали прибегать к феноменологическим средствам познавательной деятельности, находя параллели между деятельностью ученого и эстетическими компонентами духовности и творческой интуицией, или даже отождествляя их⁷.

С позиций Вильгельма Дильтея, одного из основоположников философской герменевтики, постижение ученым смысловых интенций художественного произведения возможно путем достижения между исследователем произведения и его создателем атмосферы конгенности. Расшифровывая категорию «понимание», Дильтей вел речь о психологическом «вживании» в доступные знаково-символические выражения «чужого бытия»⁸. В свою очередь, определяя гносеологическую специфику «наук о духе», Дильтей считал, что такие науки основаны на интуиции, а не на причинно-следственных связях⁹, и что именно «из переживания вырастают исторические категории ценности и цели»¹⁰. Тем не менее, современные последователи философской герменевтики, и тем более представители структурной антропологии, в своих познавательных задачах отказались от гносеологических представлений Дильтея и заменили их методологией рационального поиска структур в языке, литературе и искусстве, способных поставить исследователя и создателя произведения на один историко-культурный, или экзистенциальный уровень. Во многом отправной точкой для этого послужила теория лингвистического анализа Людвига Витгенштейна, полагавшего, что «определенное соотношение элементов в картине — представление о том, что так соотносятся друг с другом вещи»,

что данная связь элементов картины «будет являться ее структурой, а возможность такой структуры — формой изображения, присущей данной картине»¹¹.

Метод интерпретации языковых форм, применимый также к анализу средств выражения и форм художественного языка в искусстве, был обстоятельно разработан французским мыслителем Полем Рикёром (Paul Ricœur, 1913—2005). Решая главную проблему онтологии понимания, состоящую в преодолении дистанции между реципиентом-интерпретатором текста (или произведения) и самим интерпретируемым текстом, Рикёр пришел к необходимости обоснования метода структурного объяснения его (т. е. текстового) «герменевтического поля». Категория «герменевтическое поле» при этом трактуется как круг выражений с двойным или мульти-аспектным смыслом, как набор символов, каждый из которых представляет собой «всякую структуру значения, где один смысл — прямой, первичный, буквальный, означает одновременно и другой смысл, косвенный, вторичный, иносказательный, который может быть понят лишь через первый»¹². Метод Рикёра самим автором описан следующим образом: «Интерпретация передаваемого смысла состоит в (1) осознании (2) символической основы, определяемой (3) истолкователем, находящимся в том же самом семантическом поле, что и то, что он понимает, и, стало быть, он входит в герменевтический круг»¹³.

При анализе художественных произведений в контексте духовного развития общества интерпретационные задачи расшифровки их смысла, стоящего за очевидным, или буквальным смыслом, приобретают еще более актуальное значение, чем при простом эстетическом или даже логическом их восприятии. Выявление параметров духовной жизни социума и знание специфики развития структурных элементов его духовной культуры, безусловно, являются средствами включения исследователя (интерпретатора) в «герменевтическое поле» исследуемого объекта.

Данные методологические установки многие годы с успехом применяются в практике исторического и искусствоведческого анализа явлений западно-европейского и отечественного искусства, что позволяет соотнести их с задачами исследования искусства регионального. В частности, апробация методов структурной антропологии в изучении западноевропейского искусства эпохи Возрождения и Нового времени была осуществлена крупнейшим американским историком и теоретиком изобразительного искусства Майклом Баксендоллом (Michael Vaxandall, Баксандалл, 1933—2008). Изучая творчество великих мастеров Ренессанса в контексте их культурно-исторического опыта, Баксендолл отталкивался

от представлений об аналогии между языком как набором лингвистических конструкций и искусством как «воплощенной деятельностью духа, которая представляет собой непрестанно совершающийся процесс порождения смысла»¹⁴. Свой метод анализа художественных произведений Баксендолл назвал «инференциальной (или толковательной) критикой», предполагающей причинный (инференциальный) подход, исходящий из некоторых предположений-инференций по поводу интенций картины. Под интенцией Баксендолл понимал «взгляд на вещи, как бы направленный вперед, старающийся учесть их будущее состояние», и включал в понятие интенции рациональные установки и модусы поведения как создателя картины, так и воспринимающего ее человека¹⁵. Интенция может трактоваться в данном случае также как «умонастроение», «mental habits» — понятие, введенное иконологами (в частности, Э. Панофским)¹⁶. Баксендолл предложил постигать образный смысл произведений через «когнитивный стиль» той эпохи, в которую они созданы, — стиль, воспринимаемый как «взаимообусловленность различных форм опыта»¹⁷. Для этого, по его мнению, необходимо изучать социальные аспекты истории искусства. «Генеративный, или порождающий, структурализм» Баксендолла (по словам Пьера Бурдьё), таким образом, не исключает, а дополняет и расширяет представления о детерминации искусства социально-экономическими связями¹⁸, что позволяет использовать теоретические разработки американского ученого в сочетании с традиционными методами отечественного искусствоведения и истории искусства.

Изучение явлений искусства с позиций структурализма и семиотики в нашей стране опираются не только на исследования крупнейших западных мыслителей, но и на оригинальный искусствоведческий и философский опыт отечественных философов первой половины XX в., вдохновленных феноменологией Э. Гуссерля, — Г. Г. Шпета, А. С. Ахманова, Н. Жинкина и др. Еще в 1920-е гг. А. С. Ахманов ввел категорию эстетической интуиции как «созерцания качества реализации идеи или качества внутреннего строения вещи»¹⁹. Полагая, что познание художественного произведения состоит не только в определении его идеального содержания, но и в постижении качества и формы реализации идеи, ученый считал необходимым увидеть «саму внутреннюю динамику определения идеей чувственных дат вещи, как бы внутреннее движение в выражении идеи в реальных моментах вещи»²⁰. Н. Жинкин, входивший, как и А. С. Ахманов, в научный круг Г. Г. Шпета, призывал отказаться от поисков эстетического феномена только в самом предмете, находя сущность эстетического в переживании: «Эстетичес-

кое не есть предикат предмета, а предикат созерцающего “я”», — утверждал мыслитель²¹. Искусство понималось им как явление, имеющее характер речи, а потому обладающее сходной содержательной структурой²².

Тем не менее, практическое использование герменевтических и структуралистских методов познания при изучении художественного творчества в отечественной науке по понятным причинам началось позже, чем в западной (примерно с конца 1980-х гг.). В результате применения данных методов сразу же появились яркие и оригинальные исследования. Структуралистский подход, например, использовался при изучении поэтического наследия Симеона Полоцкого в его сравнении с структурой художественного творчества Иеронима Босха (речь идет о применении барочных литературных аллегорий Полоцким в стихотворении «Времени премена и разность» и аллегоричности художественного мышления Босха в знаменитом «Воле сена»)²³. Подобные исследования, касавшиеся не только литературного творчества, но и живописи, музыки²⁴, позволяют включить методы структурной антропологии и философской герменевтики в арсенал средств по изучению самого широкого круга явлений духовной жизни. Их применение значительно расширяет возможности содержательного анализа художественных ценностей как системы аксиологических принципов, обусловленных духовно-нравственными параметрами социума.

Примечания

1. См.: Лилов А. А. О природе художественного мышления // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М.: Наука, 1983. С. 106, 115.
2. Дубровский Д. И., Черносвитов Е. В. К анализу структуры субъективной реальности // Вопросы философии. 1979. № 3. С. 57—69.
3. Беляев Г. А. К вопросу об использовании средств семиотики в познании искусства // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М.: Наука, 1983. С. 364—365.
4. Лиманская Л. Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта. Исследования по теории и методологии искусствознания М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. С. 17.
5. Там же. С. 18.
6. Леви-Стросс К. Структурная антропология / пер. с фр. В. В. Иванова. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 28.
7. Антипов Г. А. Историческое прошлое и пути его познания. Новосибирск: Наука, 1987. С. 92.
8. См.: Губман Б. Л. Смысл истории. Очерки современных западных концепций. М.: Наука, 1991. — С. 43.
9. Шмаков В. С. Структура исторического знания и картина мира. Новосибирск: Наука, 1990. С. 71.
10. Цит. по.: Губман Б. Л. Смысл истории. Очерки современных западных концепций. М.: Наука, 1991. С. 44.

11. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Л. Витгенштейн Философские работы / пер. с нем. М. С. Козловой. М. : Гнозис, 1994. Ч. 1. С. 8.
12. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с фр. И. Сергеевой. М. : Academia-Центр; Медиум, 1995. С. 18.
13. Там же. С. 84.
14. Лиманская Л. Ю. Указ. соч. С. 167.
15. Баксендолл, М. Узоры интенции: об историческом истолковании картин / пер. с англ. М. Н. Соколова. М. : ЮниПринт, 2003. С. 52—53.
16. Лиманская Л. Ю. Указ. соч. С. 169.
17. Там же. С. 168.
18. Там же. С. 196—201.
19. Ахманов А. Интеллектуальная интуиция и эстетическое восприятие // Антология феноменологической мысли в России. М. : Логос; Прогресс-Традиция, 2000. Т. 2. С. 91.
20. Там же. С. 89.
21. Жинкин Н. Проблема эстетических форм // Антология феноменологической мысли в России. М. : Логос; Прогресс-Традиция, 2000. Т. 2. С. 204.
22. Там же. С. 210—215.
23. См.: Звонарева Л. У. Изобразительная символика в книгах Франциска Скорины и Симеона Полоцкого // Герменевтика древнерусской литературы. М. : АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького, 1989. Сб. 2. С. 121—122.
24. См.: Герменевтика древнерусской литературы. — М.: АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького, 1989. Сб. 2. 482 с.

Поступила в редакцию 20 января 2009 г.

АНДРЕЕВ Александр Николаевич, родился в 1980 г., окончил Челябинский государственный университет (2002 г.), кандидат исторических наук (2004 г.), с 2004 г.— старший преподаватель, с 2005 г. — доцент кафедры искусствоведения и культурологии Южно-Уральского государственного университета. Сфера научных интересов: история западно-христианских конфессий в России, история духовной культуры России XVIII в., история Русской православной церкви, методология исторического познания.

ANDREEV Alexander Nikolayevich was born in 1980, graduated from Chelyabinsk State University (2002), Cand. Sc. (History) (2004), he is a Senior Teacher since 2004, Associate Professor of the Department of arts and culturology of the Southern Ural State University since 2005. Professional interests: History of West-Christian confessions in Russia, history of Russian spiritual culture in the 18-th century, history of Russian Orthodox Church, methodology of history cognition.

ТВОРЧЕСТВО В. Н. АНТОНОВА (1938—1980) КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЯ НЕФОРМАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЮЖНОГО УРАЛА

Д. Н. Антропов

CREATIVE WORK OF V. N. ANTONOV (1938—1980)

AS A REPRESENTATIVE OF THE SOUTH URAL INFORMAL ART

D. N. Antropov

Автор обращается к малоизученным страницам истории отечественного художественно-изобразительного творчества XX в., к той его части, которая получила название «неформальное искусство». В числе представителей этого направления находился и В. Н. Антонов, непонятый и непризнанный художник, трагическая судьба которого неразрывно связана со всеми процессами, проходившими в стране. В статье представлен обзорный анализ сохранившихся произведений художника, предпринято введение их в культурный и научный оборот.

Ключевые слова: изобразительное искусство советской эпохи, неформальное искусство, особенности и принципы творчества художников.

The author refers to the insufficiently known pages of history of the XX century Russian artistic-graphic creativity, particularly to the “informal art”. V.N. Antonov was one of the representatives of this movement; he was not understood and recognized as an artist, his tragic life was inseparably linked with all the events in the country that took place in that time. The survey analysis of the remained artist's works is given in the article, the author attempts to introduce them to the cultural and scientific circulation.

Keywords: fine arts of Soviet period, informal art, particularities and principles of the creative work of artists.

Неформальное отечественное искусство конца 1950—70-х гг. только начинает исследоваться современным искусствознанием¹. Нет всестороннего целостного осмысления протекавших в нем процессов, нет сложившегося понимания его места в истории искусства страны. Необходимо накопление достаточно большого количества материала о деятельности художников, всесторонне исследование их художественного наследия. Особенно это относится к деятельности художников, работавших в тот период в регионах, удаленных от столицы. В число таких художников входит и Виктор Николаевич Антонов. Исследования всего корпуса его произведений еще не предпринимались.

Получение художественного образования началось для В. Н. Антонова в 1953 г., в год смерти Сталина. Со смертью «великого вождя» началась новая эпоха в истории советского народа, соответственно и в истории искусства. Люди получили надежду на то, что все будет по-иному, страна была в состоянии всеобщего воодушевления. В области изобразительного искусства последовало несколько имевших грандиозное значение событий: выставка Пикассо 1956 г., «Международная выставка», проходившая под эгидой Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 г.,

«Выставка американской графики» 1963 г. Было реабилитировано искусство целого ряда русских художников, умеренно использовавших приемы импрессионизма, экспрессионизма, примитивизма и другие приемы авангарда². Впрочем, все это было сделано, скорее, неосознанно, и вскоре власти, далекие от понимания творческих проблем искусства, вновь ответили волной запретов.

Но художник начал осознавать, что искусство может служить и другим целям, кроме того, чтобы воспитывать веру в скорый приход коммунизма и гордость за партию. Теперь художник видел себя не болтиком в машине государства, а самостоятельно развивающейся личностью. Он считал, что вправе делиться своими интимными переживаниями, близкими к тому, что чувствует его зритель, с этим связывалось и использование иных художественных приемов. Для такого искусства нужен был новый выразительный язык. Однако это не могло поощряться властью. В конце концов, хрущевская оттепель сменилась «заморозками», а затем наступила эпоха Л. И. Брежневца, и кран свежего воздуха свободы был окончательно перекрыт, про либерализацию теперь уже никто и не думал, начался застой.

Снова художники, искренне верившие в необходимость новаторства, столкнулись с тем, что

Д. Н. Антропов

властям их творчество было не нужно, а простому человеку не понятно, и они вынуждены были сопротивляться, хотя в том, что они делали, первоначально не было цели протестовать. Художники пытались решать проблемы бытия человека в мире, взаимоотношений между людьми, философского и эстетического осмысления действительности в контексте нового искусства, стоящего вне идеологии. В их числе находился и В. Н. Антонов, непонятый и непризнанный художник, судьба которого неразрывно связана со всеми процессами, проходившими в стране. Биографических данных, оставшихся после преждевременно оборвавшейся на сорок втором году жизни художника, не так много, равно как немного осталось и самих работ этого живописца, графика, скульптора. Правда, сам этот факт делает необычайно ценным тот материал, который находится в нашем распоряжении.

Родился В. Н. Антонов 31 мая 1938 г. в Ленинабаде (Таджикистан) в семье рабочих. В 1939 г. семейство Антоновых переезжает в южно-уральский город Магнитогорск, который и станет родным для художника. В 1953 г. в возрасте пятнадцати лет Виктор начинает посещать изостудию, а в 1955 г. поступает в художественное училище в Свердловске на отделение живописи. Его учителями были А. А. Казанцев и В. И. Брыжко. Многое Антонов постигает в искусстве самостоятельно, что свойственно одаренным, стремящимся к самосовершенствованию людям. Разносторонность интересов подчеркивает артистическую, творческую натуру. После окончания учебы он вливается в художественный процесс — работает в системе Челябинского художественного фонда (1964—1972). За это время он выполняет ряд монументальных работ — стелу на западном въезде в Магнитогорск (1967), памятник Зое Космодемьянской (1968) и др. Принимает он участие и в ряде художественных выставок. Его волнует современное зарубежное искусство (считал близким себе по духу своего современника Генри Мура) и наследие предшествовавших эпох как в мировом, так и в русском искусстве. Художник знакомится с Эрнстом Неизвестным (Переделкино, 1966). Антонов чувствует, что духовный мир человека не может быть наполнен образами одного лишь соцреализма, что человек жаждет большего.

Видимо, поначалу художник удовлетворял требованиям Челябинского художественного фонда, получал заказы на произведения, но ситуация, когда жесткая цензура диктовала свои правила, не могла его удовлетворять. В такой ситуации стал проявляться его сложный характер. Известен случай, когда скульптура Антонова «Строительница» не прошла на выставку «из-за отсутствия ушей», и он наформовал их за ночь целый мешок, представив членам выставкома. Чувство негодования, охватившее художника в тот момент понятно: скульптура была выполнена так, что ушей не было видно под платком. Художник шел по избранному пути, будучи уверенным в своих силах, своем таланте. Но, как и мно-

гие художники, Антонов был обречен на поражение в своей борьбе: в 1972 г. его исключили из Художественного фонда.

Наступил самый тяжелый период в его жизни, и самым страшным ударом явилась отстраненность от художественного процесса, изолированность от широкой аудитории. Все это довело Антонова до депрессии. В это время он уничтожает множество своих работ, а в 1975 г. попадает в лечебно-трудовую профилакторий, где лечится от алкоголизма. Даже там он продолжал трудиться, у него появилась возможность работать с очень характерной натурой. Художник не собирался сдаваться, его поддерживали близкие ему люди, но несчастья последовали и в личной жизни (расставание с любимой, а затем смерть матери). Резко начало ухудшаться здоровье и в 1980 г. его не стало.

Абсолютное безразличие официальных структур, невежество окружающих проявилось в том, как отнеслись к работам художника после его смерти: их просто выбросили на газон перед домом. Друзья «по цеху», художники, подобрали эти работы и разнесли по своим мастерским, сохранив для потомков. Затем эти работы собирала Магнитогорской картинной галереей, но неизвестно, сколько работ по-прежнему находится в частных коллекциях, какие работы утеряны. В 2000-х гг. художник В. Н. Дьяков, работавший в ранние годы вместе с Антоновым, передал Челябинской картинной галерее ряд его произведений (рисунки и скульптуры).

Самая представительная коллекция работ В. Н. Антонова хранится в Магнитогорской картинной галерее. Наиболее обширно представлена графика — 103 работы, из которых 41 выполнена в цвете. Собрание дополняют 11 скульптур и 13 живописных произведений.

Среди произведений графики есть явно ученические работы, многие работы были набросками к скульптурам, хотя сохранились и произведения, которые могут считаться законченными и вполне самостоятельными (в основном это цветная графика). Анализируя монохромную графику, сразу обращаешь внимание, что интересуется Антонова прежде всего человек, в частности все внимание художника приковано к голове человека, главное для него — изобразить лицо, посредством которого выражается духовное состояние персонажа.

Серия «Лики» (начало 1970-х гг.) свое название получила не случайно. Хотя графические работы Антонова были разбиты на отдельные серии сотрудниками Магнитогорской картинной галереи, название этой серии оправдано. В изображениях нельзя угадать черт определенного человека: они упрощены, не реалистичны, обезличены. Эти работы создавались, чтобы показать идеальные образы различных душевных состояний: и каменной сосредоточенности, скорби, тоски, ироничного сочувствия, материнской заботы, любви. Каждое из этих состояний мастерски передается с помощью изящных, бесконечно тянущихся линий. Уверенной рукой, лаконично, без

дополнительных деталей, лишь только с помощью формы лица, изгиба губ, разреза глаз, причёски Антонов создавал неповторимые непохожие один на другой яркие образы. В работах не применена светотень, отсутствует объёмность, телесность, и кажется, что все образы возникают словно из воздуха. Пространство листа разбивается на небольшое количество достаточно больших плоскостей, но при этом остаётся целостным. Рисунок появляется легко, без напряжения, будто автор писал его в состоянии абсолютного спокойствия. На листах серии нет захлестывающих страстей, смятения чувств, неразрешимых внутренних конфликтов. Все работы серии объединяет некое высшее понимание, вселенская мудрость, философский взгляд на бытие.

Особо выделяется и серия рисунков «Больничная палата» (1973), созданных во время пребывания художника в лечебно-трудовом профилактории. Пожалуй, это наиболее реалистично выполненные монохромные графические работы Антонова. Для него было важным изображение личного переживания каждого человека, а не идеальные образы этих переживаний. В больнице люди выпадают из привычного круга обитания, попадают в тесный круг больных, с которыми они общаются, узнают о недугах друг друга, сочувствуют, сопереживают. Здесь отчетливее проявляется их сущность, и ее уже не нужно угадывать, а нужно просто запечатлеть. В лицах, изображенных в этой серии, читаются характеры, судьбы людей. Основные мотивы, объединяющие работы серии «Больничная палата» — тяжесть бытия, попытка преодоления безысходности, отчужденности, и главным лейтмотивом звучит одиночество.

Интересны также две графические работы, не вошедшие ни в одну из серий: «Автопортрет» (1965) и «Идущие» (1968). По двум этим работам, мы можем судить как видел и ощущал себя автор. В «Автопортрете» художник изобразил свой портрет проступающим на фоне геометрической абстракции (олицетворение хаоса мироздания), а в правом нижнем углу — себя сгорбленным перед мольбертом, обуреваемым муками творчества. Сегодня работа рождает трагические чувства. «Идущие» — это автопортрет с подругой, также драматичное произведение. Себя художник изобразил растерянным неуклюжим мужчиной в компании очаровательной смущенной девушки, которая, если присмотреться, движется в нескольких сантиметрах над землей. Идущих смущают лица, которые тарашатся на них из вертикально расположенных друг над другом окон за спиной. Видимо, так чувствовал себя Антонов в мире людей: даже вдвоем с любимым человеком нельзя было спрятаться, побыть только вдвоем.

Среди произведений цветной графики (1962—1963) цикл «Чебаркуль». Помимо работ «Детство» и «Читающий», цикл составляют исключительно пейзажи, которые характеризуются все тем же лаконизмом, использованием упрощенных форм, сдержанным колоритом, любовью к крупным цветовым плоскостям, к изображению больших открытых пространств. Настроение,

передаваемое пейзажами разнообразно: и хмурое немного мрачноватое («Пасмурный день», «На лугу»), и светлое солнечное («Полдень», «Светлый день», «Остров»), и настроение пасмурного утра («Пейзаж с лодкой», «Раннее утро»), и клонящегося к закату дня («Закат»). Иногда в пейзаж вписываются фигуры людей, купающихся или отдыхающих, умиротворенно созерцающих природу, гармонично с ней сосуществующих и взаимодействующих. В своих пейзажах Антонов не стремился детально зафиксировать кусок природы, его целью было отразить мгновенное впечатление, создать у зрителя настроение, в котором находился художник в момент работы над произведением. Отсюда непроработанность деталей, лаконичность композиции.

В выделенных из цикла произведениях «Детство» и «Читающий» в центре изображения человек. В первой картине создается образ беззаботного детства: изображен ребенок на фоне аквариума, колорит теплый, цвета яркие, рождающие лишь приятные ассоциации. Аквариум в работе играет важную роль: он изображен без соблюдения перспективы, его края обведены голубым, этим же цветом очерчены контуры фигуры ребенка. Аквариум как бы олицетворяет тайный внутренний мир ребенка. В «Читающем» зрелый мужчина, сидя за столом на фоне белой стены, читает при свете электрической лампочки книгу, причем единственное теплое пятно — иллюстрация в книге. Видимо, в серой жизни, лишенной детской беззаботности и тепла, человек находит прибежище в литературе, искусстве.

Серия «Космогония» (1965) представляет абстрактные работы, к ней же можно отнести «Композицию с Нефертити». Изображены некие антропоморфные фигуры, напоминающие исполинов и монстров Сальвадора Дали или Пикассо. Фигуры расположены в некоем пространстве голубого цвета в окружении геометрических фигур: параллелепипедов и пирамид различной формы с красными, белыми и черными гранями. Антропоморфные и геометрические фигуры парят в пространстве, они не устойчивы. Это довольно сложный образ мироздания, в создании которого важную роль играет семантика цвета, форма объектов. Наиболее сильный образ создан на листе № 6. Человекоподобная фигура толкает перед собой огромный черно-белый куб — явная параллель с мифом о Сизифе.

Помимо природных пейзажей В. Н. Антонов работал и над архитектурными. Кроме «Заката» из цикла «Чебаркуль», он создал «Архитектурный мотив» (год создания неизвестен) и «Крыши и арки» (1960-е гг.), а также «Индустриальный пейзаж» (1976). Снова налицо упрощение и обобщение деталей. «Архитектурный мотив» представляет собой чистую абстракцию. В остальных произведениях Антонов деформирует, видоизменяет архитектурные строения. В «Крышах и арках» создается ощущение, что изображенные строения проступают. В «Закате» и «Индустриальном пейзаже» проступает мотив безжизненной индустрии, довлеющей над человеком, это ощущение также уси-

Д. Н. Антропов

ливается неправильными объемами гладких однотонных серых зданий, а также рыжим угрожающим дымом промышленных труб.

Среди графических работ художника второй половины 1960-х гг. есть и натюрморты: «Натюрморт с лимоном», «Натюрморт с вазой» и «Ступка и зеркало». В них мы опять видим небольшие деформации предметов, совмещения различных точек зрения, предметы взяты с разных ракурсов, работы также характеризует ясность и простота.

Создавались художником и портреты в цвете. «Монтажник» (1964) — экспрессивная работа, выполненная в духе молодого советского авангарда 1920-х гг. Цвета на полотне пылают, причем и голубыми, и красными, и ярко-желтыми, и белыми огнями. Произведение пропитано пафосом борьбы, подвига и внутреннего горения. Совершенно в ином ключе выполнен «Портрет матери» (1970). Тихая интимная обстановка. Очень выразительными автор делает лицо и рабочие руки, испещренные морщинами. Мать смотрит в аквариум, и сразу вспоминается ранее созданное «Детство». О чьей молодости тоскует эта старая женщина: своей или же о молодости своего сына, когда она могла всю себя посвятить заботе о нем?

Большой художественный интерес представляют скульптурные работы В. Н. Антонова. Вообще современникам он запомнился именно как скульптор. В фондах Магнитогорской картинной галереи хранится ряд станковых скульптур, созданных Антоновым. Хотя число скульптур не велико, они позволяют нам судить о том, каким скульптором являлся Антонов: какие замыслы он стремился в них реализовать, какие смыслы и значения вкладывал, насколько оригинален был в своем творчестве, насколько его скульптура актуальна на сегодняшний день, какими смыслами она звучит для современного зрителя.

Все скульптуры, собранные в галерее Магнитогорска, объединяет то, что создавались они путем отливки из бетона либо гипса. Применение именно этих материалов можно объяснить двояко. С одной стороны, Антонов находился в трудном финансовом положении, а поскольку все материалы, выделяемые Художественным фондом, находились на строгом учете, и постоянно нужно было оправдывать их использование, то выбирать особо не приходилось. С другой стороны, податливые материалы могут принимать любую форму, воплощать любые проекты. Кроме того, Антонов удивительно обыгрывал фактуру бетона, создавая буквально «изваяния древности». Достигается впечатление, что перед нами произведения не 60—70-х гг. XX в., а статуи эпохи неолита. Этот эффект подчеркивает вневременность образов, глубокую укорененность их в подсознании человека, который пронес в себе все эти образы сквозь историю. Антонов достает из глубин общечеловеческой памяти древнейшие архетипы и раскрывает их перед нами. Скульптор не изображает чувства, эмоции и переживания конкретными людьми, т. е. в преломлении их жизненного опыта, темперамента, он стремится показать чувство само по себе.

Главное, что характеризует художественный язык В. Н. Антонова — лаконизм и максимальное соответствие формы содержанию. Все скульптуры, выполненные из бетона, внешне напоминают глыбы камня, испещренные временем, подвергнувшиеся коррозии. По сути, это головы различной формы, которая зависит от того, что выражают скульптуры. Лица обозначены слегка выступающими носами и губами, впадинами глазниц. При взгляде на скульптуры приходит ощущение, что их рождение происходит непосредственно на твоих глазах. Материя предстает перед нами податливой изменяющейся непостоянной, и лики, легко возникающие из нее, так же легко растворяются. Материал не сопротивляется скульптору, и естественным образом возникают гармоничные совершенные образы. Чем-то скульптура Антонова сродни его серии графических работ «Лики» (есть рисунки, которые явно были воплощены в скульптурах, например «Юноша», «Строительница»), что еще раз доказывает глубину его мышления и таланта: художник создавал образы, способные самостоятельно жить и в двухмерном и в трехмерном пространствах.

Известные скульптурные работы Виктора Антонова можно условно разделить на две группы: скульптуры, напоминающие собой языческие изваяния первобытного человека, имеющие условные черты головы человека, выполненные не реалистично с точки зрения анатомии; и скульптуры, имеющие больше сходства с реальным человеческим лицом, но все же выполненные в удлинённых пропорциях, изящных изгибах.

К первой группе произведений относится большее число работ. Так, скульптура «Время и разум» (середина 1960-х гг.) имеет одну точку обзора, по сути может восприниматься как очень высокий рельеф. «Время и разум» представляет собой лицо с раскосыми глазами, тонким длинным носом, мелким ртом, большими щеками и грузным подбородком. Это олицетворение времени: левый глаз смотрит налево, правый — направо, один глаз смотрит в прошлое, другой — в будущее. Чтобы свести взгляд воедино, нужно прибегнуть к помощи разума — солнца, находящегося в том месте, где у лица должен был быть лоб.

Работы «Рефлексия», «Автопортрет», «Осознание», «Размышление», «Обиженный», «Удивленный», «Она» (середина — вторая половина 1960-х гг.) также относятся к первой группе скульптур, для которых характерна фактура, напоминающая грубо обработанный камень. Каждая работа является выражением некоего состояния человека, но эти состояния обезличены. В скульптуре «Рефлексия» большие глаза, рот, нос — все то, что необходимо для восприятия мира, его отражения. В «Размышлении» высокий лоб на одной линии с переносицей, слегка опущенные веки, вытянутая по вертикали форма головы говорят о напряженном раздумье. «Осознание» своими младенческими чертами указывает на суть явления: осознать — значит иметь открытый чистый разум ребенка, в котором нет

учености, но есть всепроницающая мудрость. У «Обиженного» небольшая голова, как будто вдавленное лицо, поджатые губы, что выражает подавленность, задетую гордость. «Удивленный» захвачен врасплох, он абсолютно поглощен своим удивлением, видимо оно что-то родило в его душе, что принесло ему радость. «Она» — воплощение женского начала. Художник не стал создавать голову некой девушки целиком, лишь внутри куска бетона в нише, играющей роль прически девушки, создал он ее лицо в невысоком рельефе. Из куска грубой материи рождается неземной, будто бы просыпающийся от вечного сна лик, возвышенный и одухотворенный. В работе «Автопортрет» Антонов взглянул на себя, как на погруженного в сон человека. Изображению головы придана незаконченность, значит процесс рождения человека еще не произошел.

Ко второй группе скульптурных произведений В. Н. Антонова относятся «Юноша», «Строительница» и «Начало». Последняя, в отличие от двух других работ, является рельефом. Это небольшая прямоугольная вертикальная гипсовая дощечка с изображением лица с большими очень выразительными глазами. В чертах «Юноши» улавливается максимализм молодости, при этом образ наполнен изяществом и нежностью еще не огрубевшей юношеской привлекательности и душевной мягкости. Прекрасен и образ «Строительницы», хотя, очевидно, название художником было дано из соображений политкорректности, чтобы удовлетворить запросы худсовета. Скульптор создал образ обворожительной дамы, в тонких аристократических чертах которой нет героического пафоса, в них нельзя уловить стремления к трудовым подвигам. Кокетливо приподнятая бровь, сдерживаемая едва уловимая улыбка — кажется, что она ведет со зрителем игру. Она дразнит своей красотой мужчину и заставляет женщину видеть в ней соперницу. Не такой видели «настоящую строительницу» члены худфонда, поэтому они не пропустили эту работу на выставку, нелепо сославшись на то, что у нее «нет ушей» (выполнена голова в платке).

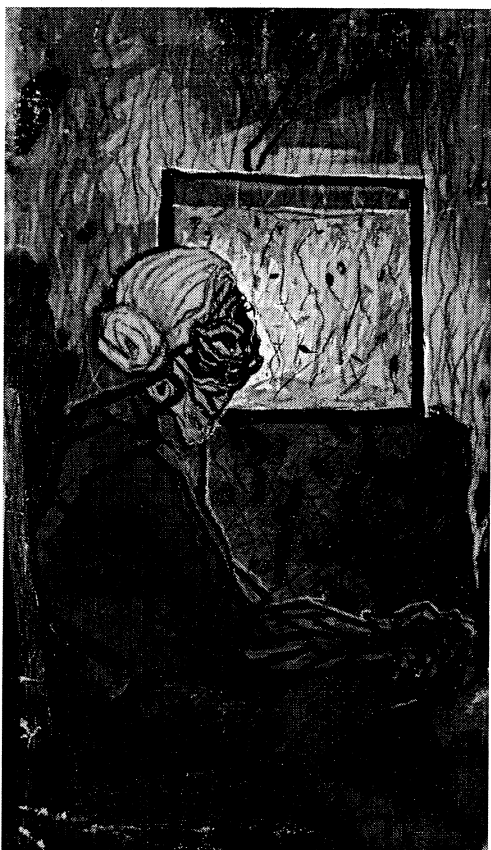
Живописных работ В. Н. Антонова сохранилось не много. Среди произведений нет ни одной картины на холсте: все написаны маслом на картоне. В живописи Антонов также обладал прекрасным чувством меры и гармонии. В целом характеризует его манеру четкая композиция, которую составляет небольшое число элементов, сдержанный колорит иногда с небольшими вкраплениями цветов, явно контрастирующих с общим цветовым решением картины. Вообще колорит имеет большее значение, чем рисунок. Характерна для живописца и экспрессивная манера письма уверенным движением кисти, широким мазком. Главное для мастера не натуралистическая передача действительности, а отражение своего собственного видения, создание опделенного эмоционального настроения у зрителя с помощью цвета и формы.

Самые ранние (1960) картины Антонова «Березы» и «Полощущая белье» небольшого форма-

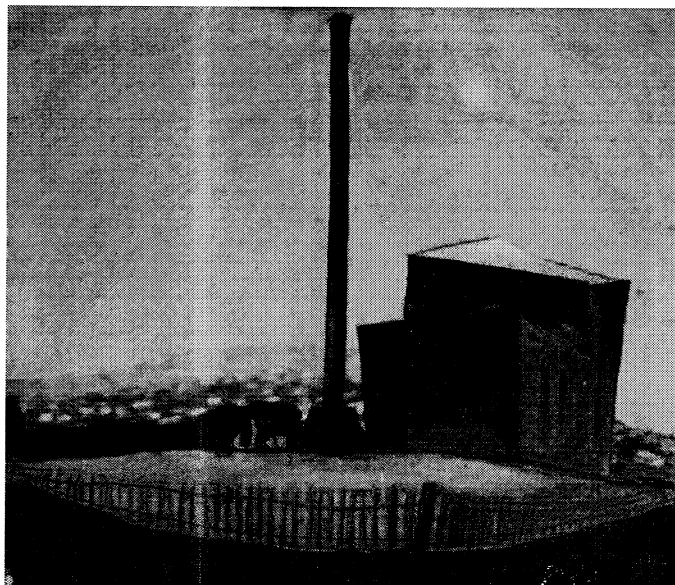
та. «Полощущая белье» выдержана в темных серо-зеленых тонах. Создается ощущение пасмурного дождливого утра. Деталей на картине не много: женщина на мостике полощет в сероватого цвета воде одежду, на темной земле два белых пятна — два гуся, которые резко выделяются на фоне общего колорита. Вообще, художник часто в своем творчестве затрагивает тему сельской жизни, видимо, стремясь выразить свою ностальгию по деревне или же спокойное меланхоличное настроение, посещающее его в деревенской местности. Работа, «Березы» имеет уже более светлый колорит, а значит менее меланхоличное настроение. Пространство картины при помощи градации яркости разделено на две части: левую более светлую и правую более темную. В левой части среди приглушенных белого, серого и зеленого начинают мелькать бледно-охристые пятна, разбавляя собой безмятежный покой природного пейзажа.

Картины «Пейзаж с телянком» (1962), «Пейзаж с велосипедистом» (1963) и «Окраина села» (1964) продолжают сельскую тематику. В цветовом решении «Пейзажа с телянком» преобладают теплые осенние тона, полыхающие огнем в закатном солнечном свете, а с ними чередуется в довольно быстром ритме вкрапления зеленого, что наряду с высоко поднятой линией горизонта создает напряжение. В работе же «Окраина села» Антонов снова создает то самое ровное меланхоличное настроение, как в «Полощущей». Все плоскости на картине гладкие, ничем не заполненные, абсолютно ровные, что помогает достигнуть необходимого художнику эффекта. «Пейзаж с велосипедистом» более светлый, хотя здесь изображен закат. Дана небольшая сценка с велосипедистом и наблюдающими за ним людьми на обочине дороги, по которой он едет. В этой и предыдущей картине примечательна линия горизонта, прочерченная по диагонали, причем более низкий ее край находится слева. Такой прием при общей немногословности художника делает картины более динамичными и интересными.

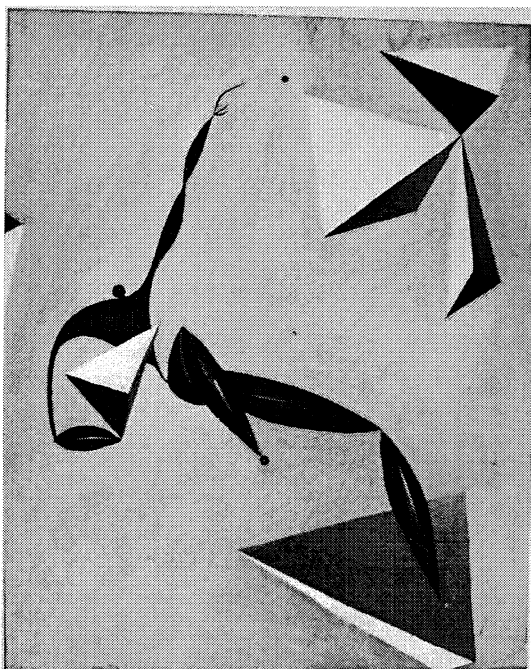
Занимался В. Н. Антонов и абстрактной живописью. Очень интересны работы «В мастерской. У окна», «В начале пути. Предчувствие», созданные в 1964 г., и отличающиеся тем, что в них соединено абстрактное с конкретным, причем в мир абстракции он поместил человека. Изобразив себя в мастерской, за окном которой видна некая абстрактная конструкция, художник тем самым показал, что абстрактное искусство не является для него чем-то отвлеченным, наоборот, мир абстрактных форм — это мир, который его окружает. Антонов показывает, что чистая форма предмета имеет не меньшее значение, нежели вербализируемая смысловая нагрузка, которую несет объект. Цвет и форма, их соотношение — это отдельный язык, наполненный своими исключительными смыслами и значениями. Абстрагируясь от того, что можно выразить словами, мы постигаем суть мироздания в большей полноте. В работе «В начале пути» Антонов дает свое видение жизненного



Портрет Матери. 57,5×32. 1970 г.



Из серии «Чебаркуль». Закат. 40×47. 1962—63 гг.



Сер. «Космогония». Лист 3. Гуашь. 65×51. 1965 г.



Магическое число. 46×27. 1960-е гг.?



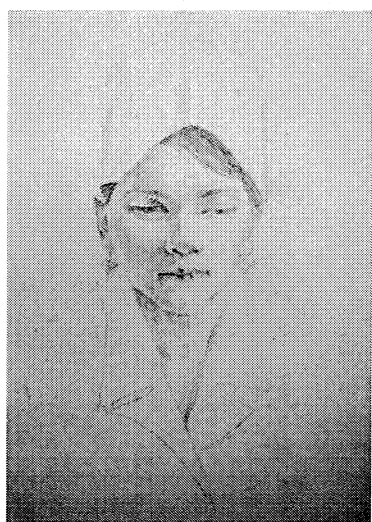
Строительница. Гипс. 1960-е гг.



Размышление. Бетон. 1960-е гг.



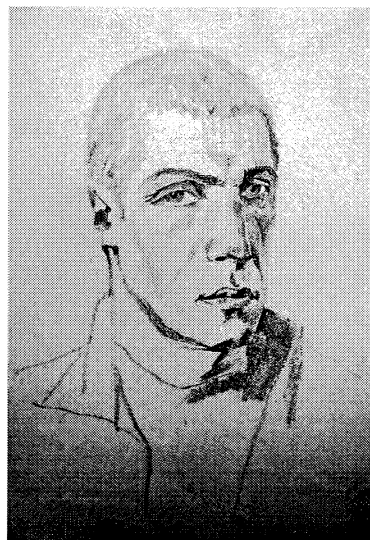
Удивленный. Гипс. 1960-е гг.



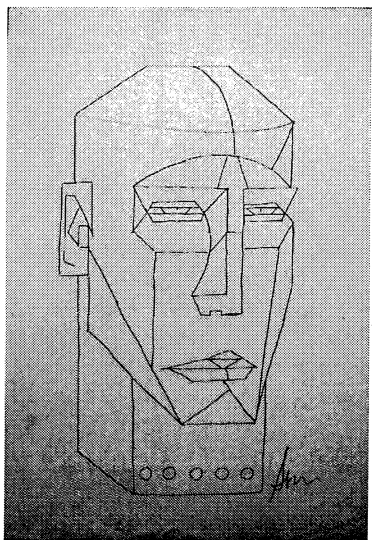
*Из серии «Больничная палата».
Лист № 29. 1970-е гг.*



*Из серии «Больничная палата».
Лист № 10. 1970-е гг.*



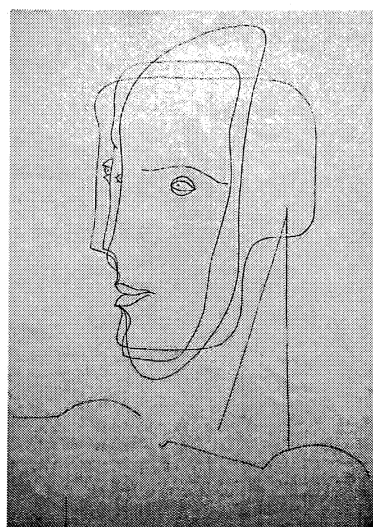
*Из серии «Больничная палата».
Лист № 11. 1970-е гг.*



*Серия «Лики». Лист №13.
Начало 1970-х гг.*



*Серия «Лики». Лист №15.
Начало 1970-х гг.*



*Серия «Лики». Лист №51Б.
Начало 1970-х гг.*

пути, преодолеваемого человеком, который одиноко вынужден идти вперед, по запутанным лабиринтам мироздания, среди полнейшей неразберихи и хаоса. Правда, хаос этот только на земле, он словно туман устилает дорогу. Вверху же проступает совершенное звездное небо, и если присмотреться, то можно разглядеть величественные своды залов, по которым бредет ничтожно малый по сравнению с размерами вселенной человек.

Произведения «Зима в березовой роще» и «Осеннее настроение» (1966) номинально могут быть названы пейзажами, но они очень приближены к абстрактной живописи. На обеих картинах изображен березовый лес, но ритм деревьев очень частый, и они начинают восприниматься в качестве причудливого орнамента. По сути картины представляют собой игру всевозможных цветов, в которую помещается фигурка человека, созерцающего эту прекрасную игру. В этих картинах уже нет трагизма, в них живет радость.

На чисто абстрактных картонах «Скрытый свет» и «Уходящий» (1966), а также «Абстракция. Магическое Число» (год написания неизвестен) представлены сложные геометрические фигуры, из которых составлены довольно сложные и замысловатые композиции. В «Абстракции» заметно движение по спирали, которое имеет довольно четкую ассоциацию со временем. В «Уходящем» Антонов строит макромир, состоящий из полусферических конструкций, по которому движется микрочастица в луче света: луч — энергия жизни, которая позволяет прокладывать себе путь сквозь сферы мироздания. «Скрытый свет» создан в том же ключе, в нем показано свечение озаряющего тьму.

Итак, в графике, живописи и скульптуре В. Н. Антонов стремился преобразовывать видимую реальность, трансформировать ее с целью визуальной передачи зрителю скрытых за привычными формами движения души человека.

Форма для художника представляла собой сложный замысловатый язык, который он хотел расшифровать, упростить, делая его тем самым понятнее, выделяя из него наиболее чистые и ясные фразы. В этом истоки его лаконизма и сдержанности. Другой важной чертой его творчества является склонность к утонченности переживаний, любовь к спокойствию и гармонии. Гармония проявлялась у Антонова во всем: в живописи — это простая уравновешенная композиция и мягкий приглушенный колорит, в графике — точно выверенное движение руки, совершенный рисунок, в скульптуре — простота с одной стороны и непостижимая притягательность созданных им лиц с другой. В скульптуре Антонова особенно интересен, в связи с этим, контраст грубого материала и изящества образов, что явно избавляет их от манерности, придавая архаичное звучание, но в этом звучании нет дикости, животной страсти. В своем творчестве Антонов стремился дойти до некоего основания, фундаментального закона, который помог бы расшифровать многомерный и непостижимый язык формы. Это стремление красной линией тянется сквозь все его творчество, но мы имеем возможность увидеть лишь часть этого неоконченного пути. Через форму Антонов постигал реальность, более обширную, нежели та, что предстает перед нами в нашей повседневности. Он стремился раскрыть людям настоящее через искусство, но понять его стремления общество того времени было не в состоянии.

Примечания

1. См.: Герчук Ю. Кровоизлияние в МОСХ. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 336 с; Рабичев Л. Манеж 1962, до и после // Знамя. 2001. № 3. С. 121—152; Ягодковская А. Т. Автор и герой в картинах советских художников. М.: Советский художник, 1987. 272 с.
2. Подробнее см.: НЕТ! и конформисты. Образы советского искусства 50—80-х гг. / ред. Б. Мечница-Вцислы. Варшава, 1994. 448 с.

Поступила в редакцию 22 января 2010 г.

АНТРОПОВ Дмитрий Николаевич, студент 4-го курса специальности «Искусствоведение» исторического факультета ЮУрГУ, участвует в исследовательской работе по грантам, выполняемым кафедрой искусствоведения и культурологии, автор публикаций по истории отечественного неформального изобразительного искусства советской эпохи. E-mail: blv@susu.arc.ru

ANTROPOV Dmitry Nikolaevich is a fourth year student of the Faculty of History of South Ural State University, major is Art History; he carries out the grant scientific research held by the Art History and Cultural Studies Department, he is author of publications concerning history of the Russian informal art in Soviet. E-mail: blv@susu.arc.ru

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ГАЛЕРЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ЧАСТНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ГАЛЕРЕЙ ЮЖНОГО УРАЛА)

Е. С. Логинова

METHODOLOGICAL PRINCIPLES AND BASIC CONCEPTS OF THE GALLERY ACTIVITY (ON THE BASIS OF THE SOUTH URAL PRIVATE ART GALLERIES)

E. S. Loginova

Статья посвящена проблеме определения методологических принципов галерейной деятельности. Рассматриваются теоретико-методологические основания художественного рынка современного искусства на этапе становления и развития галерейного бизнеса. Объектом анализа являются методы, приемы организации и основные направления галерейной деятельности на примере частных художественных галерей Южного Урала.

Ключевые слова: современное искусство, арт-рынок, частная художественная галерея.

The article deals with the identification of methodological principles of the gallery activity. The author covers the theoretical-methodological grounds of the modern art market during the gallery business formation and development. The author analyses the methods, organization and concepts of the gallery activity on the basis of the South Ural private art galleries.

Keywords: modern art, art market, private art gallery.

Современное искусство в пространстве коммерческой галереи представляет собой сложный многоуровневый процесс, отличающийся многообразием и изменчивостью художественных подходов. Неоднозначность и множественность интерпретаций художественных практик XX в. определили качественный сдвиг в развитии художественного рынка. По-новому переосмысливается роль и деятельность художника. Именно XX в. предопределил появление вспомогательных институтов: института арт-критики и института коммерческих посредников или арт-дилеров, занимающихся продвижением и продажей произведений искусства.

На каждом этапе развития искусства существовал своего рода посредник, осуществляющий взаимодействие с художником и непосредственным образом влияющий на признание его творчества, выражающееся как в моральном, так и денежном эквиваленте. Однако в XX в. спектр выполняемых им функций несколько расширился, что занятия данным видом деятельности перешло в разряд отдельной профессии¹.

Галерейная практика, не имеющая ни истории, ни традиции, на протяжении двух последних десятилетий приобретает актуальность в России, а вместе с тем и новый статус посреднической коммерческой структуры, оказывающей влияние на

художественный процесс современной культуры России. На данный момент галерея рассматривается не только как физическое пространство для экспозиции произведений современных художников с целью их последующей реализации, но и мыслится как некий культурный феномен. С одной стороны, институты-посредники являются производителями культурного продукта, с другой — частью экономической системы общества.

Галерея — основной элемент структуры рынка современного искусства, которое творится здесь и сейчас, в контексте данной эпохи. Именно галерейное пространство становится «местом бытования искусства, совмещает коммерческие и просветительские функции, формируя у публики представления о современном искусстве, и позволяет художнику продвигаться дальше на пути к материальному благополучию и общественному признанию. В своем идеальном воплощении галерея является пространством, формирующим представление о современном искусстве; институтом, обеспечивающим движение актуальных художественных ценностей»².

Каждая галерея разрабатывает собственную программу деятельности, стратегию своего развития, определяет методы взаимодействия с современными формами искусства.

В качестве теоретического осмысления проблемы галерейной деятельности можно выделить следующие методологические принципы:

Во-первых, принцип социального функционирования искусства и системы «социальных институтов, обеспечивающих движение художественных ценностей от авторов (создателей, производителей художественных продуктов) к покупателю (аудитории искусства, потребителю)»³.

Являясь частью комплекса социально-художественных институтов, галерея в зависимости от своего статуса в большей или меньшей степени претендует на культурную легитимность. Согласно институциональной теории искусства (Д. Дики), «искусство приобретает статус искусства лишь тогда, когда получает соответствующее признание в границах художественной среды, так называемого мира искусства»⁴, представленной целой системой арт-институтов со своей строгой иерархией. Это некое сообщество (именно сообщество, а не отдельный субъект) формирует суждение о качестве произведения современного искусства.

Громкое имя галереи способно осветить своей известностью художника и выступить в роли промоутера. Именно ее посредническая функция позволяет осуществить взаимосвязь: «художник — произведение искусства — галерея — зритель (потребитель)»⁵. Французский ученый А. Моль определил художественную галерею как «финансовый организм, который на основе художественных ценностей создает ценности экономические»⁶. Являясь институтом арт-рынка, художественная галерея соединяет в себе экономические и культурно-просветительские функции. Таким образом, галерея выступает как часть социально-институционального образования со сложной внутренней системой взаимосвязей и взаимозависимостей.

Во-вторых, в теоретико-методологическом смысле галерейная практика рассматривает художественный рынок как «рынок символических ценностей»⁷ (что предполагает рассмотрение предметов арт-рынка в качестве знаковых сообщений, художественной деятельности как художественной коммуникации, а самого художественного рынка как метатекста, то есть совокупности знаковых систем и символов). Подобный подход подразумевает интерпретацию художественного рынка как рынка символов реальных художественных творений и рынка творческих идей, представленных в знаково-символической форме⁸.

Художник наделен способностью создавать символический капитал, который, в свою очередь, конвертируется в экономический капитал. Галеристы и коллекционеры, в данном случае, способствуют приросту стоимости того символического капитала, который ими контролируется. Таким образом, формируются корпоративные ценности,

материально выраженные в многообразии произведений искусства. По Н. Н. Суворову, художественная ценность и высокая стоимость произведений искусства (корпоративная ценность) выдвигаются как заложенные в самой природе вещей (объективная ценность)⁹.

Символический капитал искусства нуждается в постоянном обороте, осуществляемом в галереях и на аукционах, в любых возможных репрезентативных формах на выставках и в публикациях СМИ. Застой в данной сфере приводит к аккумуляции художественных ценностей. Как отмечает Б. Гройс, ничто так не чуждо капиталу, как принцип аккумуляции, как собирательство, как архив, который изымает ценности из обращения, останавливает их циркуляцию — и тем самым, с точки зрения капитала, обесценивает их¹⁰.

Иными словами, произведение искусства способно оказаться в процессе своего функционирования только при участии специальных агентов мира искусства (галеристов, кураторов, коллекционеров, музейщиков, арт-критиков и т. д.). Эти агенты художественного поля осуществляют первичный отбор произведений искусства, вписывая его в систему художественных ценностей современности. Происходит своего рода формирование вкуса и представления о явлениях современного искусства у общественности со стороны сообщества, взявшего на себя роль эксперта в мире искусства. В пространстве галереи происходит актуализация художественной реальности, определяются ценностные ориентации, устанавливаются связи между сферами духовного и материального мира.

Таким образом, второй методологический принцип галерейной практики определяет «рынок символической продукции» как феномен не столько экономический, сколько художественно-культурный. Рынок рассматривается как важнейший фактор актуализации и продвижения современного искусства.

Находясь на пересечении массового и элитарного сознания галерея вынуждена постоянно балансировать между «чистой художественностью» и коммерческим успехом. Поле накопления символического капитала искусства в каждый момент своего развития совмещает борьбу двух принципов: стремление подчиниться, принять «правила игры» экономики или, напротив, поставить своим главным приоритетом принцип «искусство для искусства»¹¹. Как верно отмечает Н. Н. Суворов, внешний успех художника определяется лояльностью к традиции и понятностью массовому сознанию, способного высоко оценить усилия пишущих его популярный и льстивый портрет, в то время как элитарный художник направляет свое усилие на переоценку ценностей, на прогнозирование не

всегда утешительного образа будущего, но возможного в поле искусства¹².

Задача галереи, в данном случае, становится стремление оптимально сочетать экономическую и культурно-просветительскую практику. Деятельность отдельной галереи может быть направлена на определенный сегмент рынка. В зависимости от выбранной стратегии, галерея определяет методы организации и реализации художественных проектов.

Рассмотрим методы галерейной практики с точки зрения зависимости от уровня арт-рынка на примере частных художественных галерей Южного Урала.

Основываясь на разработках Н. Проказиной, можно выделить три основных уровня арт-рынка: функциональный (низовой), программный (средний) и высший — сектор индивидуальных предпочтений.

На низовом уровне роль посредника сводится к минимуму, поскольку художник воплощает строго определенный видеоряд, зависящий от ожиданий зрителя. Искусство, в данном случае, приобретает массовый характер, отличительной чертой становится тиражность. Основным посредником выступают художественные салоны, уличные рынки искусства, либо мастерские художников. Как правило, художественные салоны занимаются продажей востребованной сувенирной продукции, поставленной на поточное изготовление и не имеющей уникального качества, отличающего серьезное произведение искусства. Методы отбора таких произведений зависят от потребительского спроса. Цены на них сравнительно невелики, поскольку ориентированы на массовый вкус. Произведения живописного характера часто повторяют эффектный сюжет, находящий устойчивый спрос у невзыскательной публики. Это могут быть жанровые сценки, пейзажи с известными памятниками городской архитектуры, как правило, выполненные в реалистической манере. Картины такого качества заполняют уличные рынки искусства. Подобное искусство в международной практике получило название «street-art»¹³. В Челябинске работы этого направления можно встретить в сквере перед кинотеатром «Родина» и на «Кировке».

Основным в художественном процессе является средний уровень, включающий большую часть зрителей и художников, а также посредников, приобретающих на этом уровне особое значение. Здесь зритель заинтересован не просто в получении идеологических, культурных и социальных знаков, но и в особенностях их художественного воплощения¹⁴. На данном уровне художник — не просто исполнитель, но и изобретатель, творец. В связи с этим увеличивается роль посредника, занимающегося разработкой

диапазона взаимоотношений между покупателем и производителем. Он «выясняет ниши (характер потребностей и возможностей) и с той, и с другой стороны и ищет взаимные соответствия, тем самым структурируя рынок»¹⁵.

Примером могут служить Арт-предприятие «Антураж», работающее в нескольких направлениях, объединенных в один комплекс (багетная мастерская, художественная студия, постер-центр), галерея Игоря Гончарова активно ведущая свою деятельность с 1997 года. Организованная художником галерея как первая багетная мастерская в Челябинске на сегодняшний день компания развивается как полифункциональный организм, предлагая своему сегменту рынка большой спектр услуг по оформлению интерьера (дизайн-студия). Направление авторской репродукции стало ведущим в работе предприятия. Галерея «Мастер-класс» Сергея Тремаскина, существующая фактически с 1999 года, арт-салон «Премиум».

Экспозиционное пространство, в данном случае, решается в зависимости от целей репрезентативной политики галереи. Обычно, для галерей подобного рода, важно показать как можно больше авторов. Поэтому в галереях-салонах используется сплошная развеска картин. Характер и динамику такого искусства определяют в первую очередь экономические законы и вкус потребителя. Общим для галерей-салонов становятся виды коммерческого искусства — живопись и графика. Творческие новации находят свое применение в работах такого рода в очень смягченном и адаптированном виде. Они включаются в привычную потребителю и устоявшуюся систему, с тем чтобы, сообщая видимость новизны, ни в коем случае не напрягать зрителя, не ставить его перед необходимостью осваивать новые художественные коды и идеи. В произведениях такого рода не бывает высоких прорывов, не ставится экспериментов, они всегда балансируют в рамках общепризнанного вкуса, но это не говорит об их низком качестве¹⁶. Основными критериями и методами отбора работ являются «домашний» формат и тщательность исполнения, то есть «деланность», завершенность произведения, выставляемого на продажу. Как правило, это работы небольшого формата, содержание и эмоциональный фонд которых соответствуют настроениям, переживаниям и идеалам массового потребителя. Репрезентативная функция галереи имеет меньшее значение и зависит от коммерческой составляющей галерейной политики.

Отдельную группу можно выделить галереи, занимающиеся выставочными проектами, наряду с коммерческой деятельностью. Галерея — выставочный зал представляет собой более совер-

шенную модель организации арт-бизнеса. В галерее такого типа практически не бывает постоянной экспозиции. Галерея занимается организацией выставок, реализацией творческих проектов, участием в ярмарках, салонах и т. д. Галерея — выставочный зал продвигает своих художников на арт-рынок, обычно имеет свою коллекцию, занимается созданием и поддержанием определенного имиджа. Может представлять как совершенно различные направления искусства, так и какое-либо определенное. В Челябинске таким примером могут служить выставочный зал галереи «Зимний сад» в БД «Спиридонов», галерея «Каменный пояс», галерея «Гармония». Имея схожие задачи, они отличаются спецификой своей деятельности. Различны и методы их галерейной стратегии.

К примеру, галерея «Гармония», занимающаяся выставочной деятельностью, оформлением интерьеров театральных площадок, концертных залов и т. д. Галерея имеет свою концепцию: создание определенной атмосферы, усиление эстетического воздействия на зрителя, посетителя. Четкую направленность на массового потребителя (открытый характер), художественный продукт представлен главным образом интерьерной живописью, дизайнерскими объемными композициями. Основные заказчики — крупные предприятия, оформляющие стены офисов, люди со средним достатком.

Другой пример — Выставочный зал галереи «Зимний сад» в БД «Спиридонов», занимающийся активной выставочной деятельностью. Галерея имеет прекрасно оборудованный зал в офисной части здания. Разработаны основные принципы работы с художниками. Наряду с признанными мастерами, галерея выставляет молодых авторов. У галереи есть свой сайт (художественная виртуальная галерея «Art Ural», <http://www.artural74.ru>), что значительно расширяет границы сотрудничества как с художниками, так и с потребителями. Однако уровень работ авторов галереи не всегда соответствует заявленному статусу, что пагубно отражается на имидже выставочного зала. Может поэтому галерея, несмотря на всю продуманность и грамотно выстроенную маркетинговую политику, не имеет серьезной репутации высокохудожественного центра продвижения современного искусства,

Методы галерейной практики приведенных выше примеров направлены, главным образом, на реализацию художественного продукта через его актуализацию в социально-культурном контексте. То есть определенная творческая стратегия той или иной галереи решает коммерческие задачи. Выставочная проектная деятельность становится важнейшей составляющей этой стратегии. Качество работ соответствуют уровню

среднего покупателя. Здесь также наблюдается интерес к реалистической картине. Но вместе с тем зрителю предлагаются иные стилевые направления, представляющие коммерческий интерес. Среди них нефигуративные живописные жанры, поставангардистские художественные течения, популярна абстрактная линия искусства и различные смешанные техники.

Высший уровень арт-рынка подразумевает ориентированность на нахождение индивидуальной ниши. Функциональность или программность произведения искусства уступают место индивидуальной манере, ее неповторимости. В обязанности посредника в данном случае входит соотношение личного восприятия отдельного покупателя с особенностями работы отдельного художника.

Последний уровень представляет собой эксклюзивный случай арт-рынка, в рамках которого одному художнику соответствует один покупатель.

Важнейшим фактором продвижения такого искусства становится целый ряд программных задач. При этом коммерческий успех не является самоцелью. Основу посреднической деятельности галереи составляют исследовательские процессы в современном искусстве. Проектная экспозиционная деятельность в данном случае, направлена на изучение социально-культурных процессов.

К последнему уровню можно отнести некоммерческую галерею «OkNo», STUDIO | DIVAN | GALLERY и галерею 10'06. У каждой из них есть четко сформулированная стратегия развития, определена специфика и направление деятельности. Помимо реализации репрезентативной функции, активно ведется информационная и образовательная работа. Образовательные программы, построенные в формате обсуждений и дискуссий, видеопозаказов и семинаров по проблематике современного искусства. В сферу изучения и рассмотрения попадают все формы современного и актуального искусства, исследуются процессы и явления художественной среды не только российской, но и зарубежной практики. Возрастает роль куратора, и в целом, концептуальных экспозиционных технологий. Происходит формирование особой среды, зрителя, открытого для восприятия новых тенденций в сфере современного искусства, потребителя высокого уровня арт-рынка в Челябинске. Своего рода, галереи представляют собой исследовательские центры с целым комплексом интересов и возможностей в сфере дизайна, издательской деятельности, художественной критики, журналистики и т. д. Через конкурсы, мастер-классы, семинары происходит непосредственное общение со зрителем, «включение» его в контекст современного искусства России и Запада.

Таким образом, частная художественная галерея является неотъемлемой составляющей художе-

ственного процесса современной культуры на Южном Урале. В зависимости от уровня арт-рынка определяются методы организации галерейной деятельности, решаются стратегические задачи репрезентативной политики галереи. На зарождающемся арт-рынке Южного Урала на сегодняшний день четко обозначились основные ниши. Частные галереи формируют вокруг себя определенный сегмент рынка, воспитывают вкусы своего потребителя. Совершенно очевидна стратегия галерей, направленных на высший уровень арт-рынка: актуализация современных процессов в Челябинске, формирование определенной творческой среды, способной грамотно оценивать и анализировать, считывать художественные коды современности. Безусловно, это долгосрочный проект, и на данный момент говорить о коммерческой отдаче не приходится. Однако процесс был запущен. Постепенно вырабатываются модели поведения, применимые к региональным местным особенностям. Появляется необходимость развивать систему сопутствующих институций (особенно остро стоит проблема художественной критики, института кураторства и т. д.). Поэтому формируются новые методы организации художественного пространства в галерейной практике Южного Урала, с учетом выявленных проблем и особенностей.

Примечания

1. Прилашкевич Е. Е. Кураторство в современной художественной практике. : дис. ... канд. искусствоведения СПбГУП. СПб., 2009. С. 17.
2. Карпов А. В. Художник в мире современного российского арт-бизнеса // Современный художествен-

ный рынок России: вопросы становления и развития: материалы II Международной научно-практической конференции, 31 января 2006 года. СПб. : Изд-во СПбГУП, 2006. С. 13.

3. Художественный рынок : вопросы теории, истории, методологии. СПб. : СПбГУП, 2004. С. 49.

4. Дземидок Б. Институционализм и философия искусства // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века. Екатеринбург : Деловая книга, 1997. С. 221.

5. Онуфриенко Г. Художник в мире западного арт-бизнеса // Вопросы искусствознания. М., 1994. Вып. 1. С. 50.

6. Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973. С. 265.

7. Бурдые, П. Рынок символической продукции // Вопросы социологии. 1993. № 1/2. С. 42—64.

8. Художественный рынок: Вопросы теории, истории, методологии. СПб. : СПбГУП, 2004. С. 27.

9. Суворов Н. Н. Галерейное дело : искусство в пространстве галереи. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2006. — С. 108.

10. Гройс Б. Капитал. Искусство. Справедливость // Художественный журнал. 2005. № 60. (Постоянный адрес статьи: <http://xz.gif.ru/numbers/60/kapital-iskusstvo-spravedlivost/>)

11. Суворов Н. Н. Указ. соч. С. 110.

12. Там же.

13. Там же. С. 26.

14. Прилашкевич Е. Е. Кураторство в современной художественной практике. : дис. ... канд. искусствоведения СПбГУП. СПб., 2009. С. 33.

15. Проказина Н. От базара к арт-рынку // Декоративное искусство. 2004. № 4. С. 84.

16. Современное искусство и отечественный художественный рынок / под ред. Т. Е. Шехтер СПб. : СПбГУП, 2005. С. 41.

Поступила в редакцию 22 января 2010 г.

ЛОГИНОВА Екатерина Сергеевна, аспирант кафедры искусствоведения и культурологии ЮУрГУ, который окончила в 2008 г. по специальности «Искусствоведение». Область научных интересов — частные художественные галереи Южного Урала, и их влияние на современный художественный процесс. E-mail: katerinalog@mail.ru

LOGINOVA Ekaterina Sergeevna is a postgraduate student of the Art History and Cultural Studies Department of South Ural State University. She graduated from the University in 2008. Research interests: South Ural private artistic galleries and their influence on the modern artistic process. E-mail: katerinalog@mail.ru

ТВОРЧЕСТВО В ТРАДИЦИЯХ ДРЕВНЕРУССКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ПИСЬМЕННОГО ИСКУССТВА В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ УРАЛА

Н. П. Парфентьев

CREATIVITY IN THE OLD RUSSIAN MUSICAL-WRITTEN ART TRADITIONS IN THE URAL SPIRITUAL CULTURE

N. P. Parfentiev

Сохранение после XVII в. старообрядчеством древнерусского музыкально-письменного искусства (знаменного пения) способствовало выходу его за рамки профессионального функционирования, расширению и демократизации среды бытования певческих книг, что повлекло за собой широкую переписку этих памятников. Со временем каждое из крупнейших старообрядческих согласий смогло выработать свои рукописные традиции, внешним выражением которых являлось письмо и художественное оформление книг. Некоторые из сторон письма, а также состав и содержание памятников, теснейшим образом связаны с певческо-исполнительской практикой, исторически сложившейся в том или ином согласии, с изменениями в идеологии и культуре старообрядчества. Непресекающиеся традиции «крюкового пения» у старообрядцев находят свое выражение и в создании новых произведений в стилях древнерусского искусства, а также в различных музыкально-теоретических изысканиях.

Ключевые слова: древнерусское музыкально-письменное искусство, произведения и теория знаменного пения, традиции на Урале

The Old Believers preserved the Old Russian musical-written art (Znamenny Chant) after the XVII century; it promoted its expansion from the professional functioning, extension and democratization of the existing environment of the chant books that led to the widespread copying of these records. The article shows that some aspects of the script as well as the structure and content of records are closely connected with the chant-performing practice historically developed in some agreement and with the change of the ideology and Old Believers' culture. The Old Believers' "hook chanting" traditions are expressed in the creation of new works in the Old Russian art and in different musical-theoretical researches.

Keywords: Old Russian musical-written art, works and theory of the znamenny chanting, Ural traditions.

Научное значение сохранившихся в старообрядчестве живых традиций древнерусского музыкально-письменного искусства (знаменного, или крюкового, пения), важность их серьезного и немедленного исследования подчеркивалась учеными еще на рубеже XIX—XX вв. И. Вознесенский писал, что «живое художественное предание древних напевов», а также «лучшие способы и приемы их исполнения забыты», но все же «есть возможность восстановить до известной степени верно древнее пение. К тому подают надежду некоторые остатки живых его образцов у наших единоверцев и старообрядцев»¹. С. В. Смоленский, говоря о значении изучения пения и рукописных книг староверов для исследователей различных явлений культуры, отмечал, что старообрядческие певцы «не утратили главнейшие подробности теории знаменного пения и сохраняют оттенки его исполнения; у них живы еще по певческим преданиям и многие не писанные в книгах подробности, например, о произношении

текста, о высоте тона, об общей скорости исполнения и т. п. Поэтому музыканты и ученые всегда могут проверять свои обобщения на опыте живых носителей старины»². Однако непосредственное и основательное изучение старообрядческих традиций древнерусского церковно-певческого искусства началось, пожалуй, только в 70—80-е гг. прошлого столетия, чему способствовало проведение археографических экспедиций, сбор и обобщение полученных ими материалов³. Обнаружилось, что староверы не только сохраняли древние певческо-исполнительские традиции, но и развивали творчество, основы которого были выработаны древнерусскими мастерами. Исследуя это творчество, необходимо учитывать, в каких социальных слоях оно сохранялось и какой отпечаток наложили на него исторические изменения, происходившие в самой среде бытования искусства знаменного пения⁴.

Уже среди рукописей XVII и XVIII столетий наряду с певческими книгами, письмо и украше-

ния которых выполнены высокохудожественно, мы встречаем памятники, написанные и украшенные довольно неумело (чаще — грубая стилизация под известные типы орнаментов). Кроме внешнего оформления книг на невысокую квалификацию писцов указывают также опiski, исправления, пропуски текста с последующими вставками его на полях и т. п. Все это является признаками того, что рукописи не только бытовали, но нередко и создавались (переписывались) в демократической среде русского населения Урала. Прямое подтверждение сказанному мы находим в записях, оставленных самими переписчиками книг, например, в пометке XVII в. «Чердыня посадского жителя Григория Артемева сына Верещагина» о том, что певческий Обиходник «писал и подписал чердынец сам своею рукою»⁵; или в записи XVIII в. о том, что «книга Охтай Невьянского завода жителя Павла Михайлова сына Большакова собственная его, своею рукою писана»⁶.

Для XIX — начала XX в. имеется значительно большее количество данных, позволяющих констатировать создание списков певческих памятников здесь же на Урале. Причем в среде старообрядцев-беспоповцев этим широко занимались крестьяне и «заводов жители». В «Истории старья веры в Златоусте и в округе», составленной старообрядцами поморского течения (согласия), упоминается, что только в одной их небольшой общине знаменитые книги переписывало два человека — работавший «в заводе» Ф. В. Мурдасов (1847—1922) и владелец мельницы А. П. Медведев (1860—1944)⁷. Не отставали и рядовые старообрядцы другого согласия — софонтиевского (часовенного). Приведем примеры. В 1807 г. «книга, глаголемая Стихологгион», была написана «при Нижно-Тагильском железозаделанном заводе с переводу старописменных знаменного распева книг». Там же, «в Нижне-Тагильском заводе господина Демидова», в 1822 г. переписаны «Праздники двенадцатые». Проживавший в другом уральском заводе Е. В. Шушканов выполнил список Триодей «собственной его рукою 1823-го года». Рукопись Ирмология в 1890 г. была «писана» А. Л. Трифановым — кыштымским крестьянином, а «Фитник» в начале XX в. «писал» Т. А. Арамилев — житель деревни Арамили⁸.

Иногда в роли хранительницы не только певческой книги, но и соответствующей книжно-рукописной традиции выступала женщина. В беспоповских общинах среди женщин нередко были грамотные, читающие книги, поющие и обучающие детей. В курс обучения обязательно входило пение «по крюковым древним нотам». В. И. Малышев, говоря о рукописных традициях Поморья, указывал, что обучением и письмом книг (среди которых было много «нотно-крюковых») здесь занимались «грамотницы» или «писицы»⁹. Некоторые записи в певческих памятниках, бытовавших на Урале, также упоминают женщину как автора списка, например, некую Анну Игнатьевну, переписывавшую обширный Обиходник со 2 сентября 1908 г. по 28 августа 1909 г.¹⁰

Появлялись на Урале певческие книги и из других мест. В среде курганских поморцев бытовали рукописи, выполненные «на Вятке» Ф. И. Булдаковым, — Обиходник, написанный в 1810 г., и «Фитник», «переведенный» в 1813 г. «с книги, глаголемаго Стихарала, древлеписанного в четверть мелким письмом 7122 [1614] года»¹¹. Иногда книги знаменного пения покупались в отдаленных районах, о чем говорят подобные записи: «Сия богодухновенная книга певчая Октай, приобретенная чрез покупку в Нижегородской ярмарки, принадлежащая крестьянину Иргинского завода Александру Осипову Смирнову»¹². Как правило, это пышно оформленные рукописи, предназначенные для продажи. Встречаются они не часто. Еще один путь поступления книг — привоз их переселяющимися на Урал крестьянами-старообрядцами из разных местностей России. Так появились памятники с подобными записями: «Настоящую книгу писал крестьянин <...> Арзамасского уезда Дий Стахивич Антонов»¹³. Но основная часть рукописей, как уже сказано, переписывалась на Урале: широкая демократизация среды бытования певческих памятников и знаний искусства знаменного пения сделали возможным создание списков на месте.

Гораздо больше привозных книг встречалось в среде старообрядцев-поповцев. Это объясняется следующими обстоятельствами. В XVIII в. в окрестностях Москвы была основана крупная хлопчатобумажная промышленность, а конце столетия здесь оформился один из ее центров, получивший название «Гуслицы» (Гуслицкая волость Богородского уезда). К середине XIX в. Гуслицы, а также находившиеся рядом деревни того же уезда, Заполица, Мяцево и прочие, стали центром переписки книг для поповских согласий. Здесь организовались многочисленные небольшие артели, которые «в несколько рук выпускали в течение одного года не менее 100 штук экземпляров» певческих книг «гуслицкого письма»¹⁴. Рукописи в большом количестве расходились по стране, разными путями попадая и на Урал. Запись в одном из крюковых Октоихов говорит, что он «куплен на Нижегородской ярмарке 1847 года, в август месяц, для Ниинской единовременной церкви»; следующие записи сообщают, что одна книга, прежде чем попасть на Урал, принадлежала «детям Никифора Семеновича Громова Московской губернии, Богородского уезда, Запоронской волости, деревни Беливой», другая являлась собственностью «богородского купца Игнатия Морковкина», третья книга — Праздники — была «деревни-сельца Богородского всего общества», причем «общество» приобрело ее в 1860 г. за 42 руб.¹⁵ Большинство же гуслицких рукописей, хранящихся в уральских собраниях, не имеет записей и, возможно, приобреталось непосредственно у гуслицких переписчиков.

Процесс демократизации среды бытования искусства знаменного пения и создания его письменных памятников находит отражение и во внешнем виде рукописей. На протяжении XIX в. у ста-

рообрядцев часоленного согласия значительно упрощается оформление книг, их письмо. Большинство памятников украшено примитивными заставками в виде вьюнков, полевых цветов, грубых геометрических орнаментов, изображений птиц, ваз с цветами, куполов церквей и т. д. Однако есть и исключения, например, рукописи второй половины XIX в. кыштымского крестьянина А. Л. Трифонова написаны с большим мастерством и украшены заставками своеобразного орнамента, выполненного тонкой штриховкой пером¹⁶. Певческие книги письма часоленных, таким образом, не имеют определенного типа украшений: каждый переписчик украшал рукопись в соответствии со своим вкусом и способностями.

Певческие книги старообрядцев-поморцев часто являются высокохудожественными образцами древнерусской книжно-рукописной традиции. Сложившаяся в течение XVIII в. манера письма и возникший на основе роскошного московского барокко второй половины XVII в. поморский тип украшений с его цветовым решением бережно сохранялись независимо от места создания рукописи. Поморский орнамент отличается изяществом проработки. Как правило, он представляет собой сочетание небольших вычурно-витиеватых плоскостей с прорезями, характерных для стиля барокко, и извивающихся узколистных растений с цветами и ягодами (клюквой). При раскраске чаще всего использовались благородные зеленый и бордовый тона с чередованием золота. Титульный лист книги украшался заставкой-рамкой, внутри которой вязью или специфическим для поморских рукописей орнаментированным полууставом сообщалось название певческого сборника. Справа от заставки-рамки на поле обычно помещалось изображение цветка (не редко он удерживается в руке). На верхних рамках и цветка рисовались птицы с ягодами в клювах. Начало нового раздела рукописи отмечалось заставкой менее сложной конструкции. Своеобразным было и поморское книжное письмо — строгий полуустав с размеренной расстановкой букв, отчего иногда терялась четкость разделения слов на слоги. Заметим, что некоторые книги уральских писцов из крестьянской среды — П. С. Кутикова, Я. И. Охонина, Н. И. Федулова — написаны в лучших традициях «поморского письма»¹⁷.

Памятники, создававшиеся в среде старообрядцев-поповцев, обычно украшались орнаментом, близким к старопечатному, но раскрашенным разными красками. Из него и родился своеобразный гуслицкий орнамент, отличающийся от очень детализированного поморского более свободными конструкциями широколистных трав, которым с помощью тонкой штриховки придавалась объемность в извивах. Выполнялся он яркими многоцветными красками с обилием золота. В книгах «гуслицкого письма» заставка-рамка, если ее рисовали, занимала титульный лист полностью. Цветок же помещался на обороте, справа от текста первого песнопения, который начинался огромным орнаментирован-



Рукопись поморского письма. XVIII в.

ном инициалом. Разделы книг обозначались заставками из вьющихся широких листьев. В гуслицких рукописях вязь отличается изяществом, иногда выполнена золотом. Тексты писались крупным слегка вытянутым полууставом с четким разделением слов на слоги. Блоки таких рукописей обычно заключались в пышные переплеты, покрытые кожей или тончайшим сафьяном с золотым тиснением. Обрезы также покрывались золотом и чеканными узорами.

От этих рукописей, создававшихся в основном в самих Гуслицах, отличаются памятники местного происхождения, хотя переписчики поповского согласия, как правило, стремились сохранить особенности гуслицкого письма. Например, книги, поступившие в собрание Уральского государственного университета из Артинского района — центра поповщины в Свердловской области — украшены довольно грубым растительным орнаментом, близким к гуслицкому, но уже отличающимся от него. По типу украшений между собой эти рукописи очень схожи, следовательно, можно говорить о существовании местных традиций в оформлении книг, возникших на основе известного типа орнамента¹⁸. Качество работы наталкивает на мысль, что перед нами памятники рукописной традиции, сложившейся в самых демократических кругах поповцев. По-видимому, рядовые старообрядцы, среди которых многие произведения древнерусского певческого искусства были популярны, не имея возможности покупать описанные выше дорогие гуслицкие книги (в начале XX в. «Октай порядочного письма» стоил

10—12, а Ирмологий — 15—20 руб.)¹⁹, создавали свои списки. О последнем прямо свидетельствуют писцовые записи в книгах. В 1905 г. крестьянин Сарапульской волости «и того же села», Екатеринбургского уезда, Ф. М. Луговой «за бытность его псаломщиком при невьянской Свято-Троицкой единоверческой церкви» написал Ирмологий. Через несколько лет, в 1909 г., им была также написана Обедница²⁰.

Случалось, что переписчики являлись одновременно и переплетчиками своих рукописей. В январе 1887 г. некий Федор Логиновских «переплетал» Обедницу, которую «писал он же в 1883 году»²¹. Однако чаще всего сами писцы книги не переплетали. Так, певческий сборник «книгописца» Фаддея Булдакова, написанный в 1810 г., «переплетал из Москвы посельщик...



Имитация гуслицкого орнамента. XIX в.

Анофрей Созонов Баженов»; книга, которую «писал Яков Иванов Охохонин» в 1903 г., была переплетена 1910, августа 10-го» неким «К. Г. в Кургане»; книга, принадлежавшая «гражданину хутора Горина Варфоломею Илларионовичу Ляпичеву, написана Иваном Ефимовичем Казловым в 1911 го[ду], переплетал Барсов Миркул Профорович»²². Обычно крестьяне или представители городских низов занимались переплетным делом с целью дополнительного заработка. Приходилось им переплетать заново и старые книги, переплеты которых были утрачены. Певческий сборник начала XIX в., к примеру, «переплетал Крестовоздвиженской волости крестья-

нин Семен Егоров Сирачюднов марта 20 числа, 1839 года»; Октоих в списке последней трети XIX в. «переплетен П. Х. Васильевым в 1906 году, февраля 10 дня»²³. В больших городах нередко рукописи отдавали переплетать профессиональным мастерам. Их штампы можно встретить на листах книг: «Переплетчик Петр Дмитриев Теряев. Мастерская на Никольской улице в своем доме у речки в Екатеринбурге»²⁴. Следует отметить, что в отличие от переписчиков, переплетчики более строго следовали древним традициям своего ремесла. Как и сотни лет назад переплеты изготовлялись из досок, покрытых тисненой кожей, снабжались двумя застежками, иногда — жуковинами, предохранявшими кожу от трения.

Готовая певческая книга, если она продавалась, стоила довольно дорого. Так, за книгу, купленную в начале XIX в. в Юговском заводе, «жителем» Иргинского завода И. Г. Пономаревым было заплачено 4,8 руб., а в сентябре 1869 г. эту книгу один из его сыновей отдал в уплату долга «за 3 и 1/2 руб. серебром»; писцу Федоту Сыроедину «за труды» (небольшой Фитник) Матфей Чельшев заплатил «пять рублей се[ребром] 1840 года»; другая рукопись в мае 1866 г. была «куплена ценою за девять ру[блей] се[ребром]»; в августе 1847 г. крюковой сборник приобрели для Ниинской единоверческой церкви «на иждивение его сиятельства графа Григория Александровича Строганова и прихожан означенной церкви», что также говорит о высокой стоимости книги; для очерской церкви «в Очерском же заводе» был куплен Октоих за 10 руб.²⁵ Конечно, стоимость одной рукописной книги от четырех рублей серебром и выше для «завода жителя» или крестьянина — сумма весьма значительная (нередко для храма им приходилось покупать книгу в складчину). Это также являлось причиной того, что именно в данной среде шла интенсивная переписка крюковых рукописей.

Создание списков древних певческих памятников представителями различных старообрядческих согласий, в каждом из которых была своя певческо-исполнительская практика, несомненно, отражалось на репертуаре песнопений, составе книг. Изменение состава, в свою очередь, повлекло возникновение новых (на основе издревле уже существовавших) типов рукописей того или иного памятника. Особенно ярко это видно на примере певческого сборника «Обиход».

Будучи чаще всего принадлежностью не церковной, а профессиональных певчих и церковнослужителей, Обиход как одна из «подручных» книг отразил такое специфическое свойство древнерусской книжности, как избирательность репертуара и расположение частей книги в зависимости от удобства пользования ею. Кроме того, как и в ненотных памятниках подобного назначения (Служебник, Требник), в нем отразилась основная тенденция русской дониконовской богослужебной практики — приспособление «к местным условиям, обычаям и традициям»²⁶. Поэтому состав и структура рукописей Обихода на

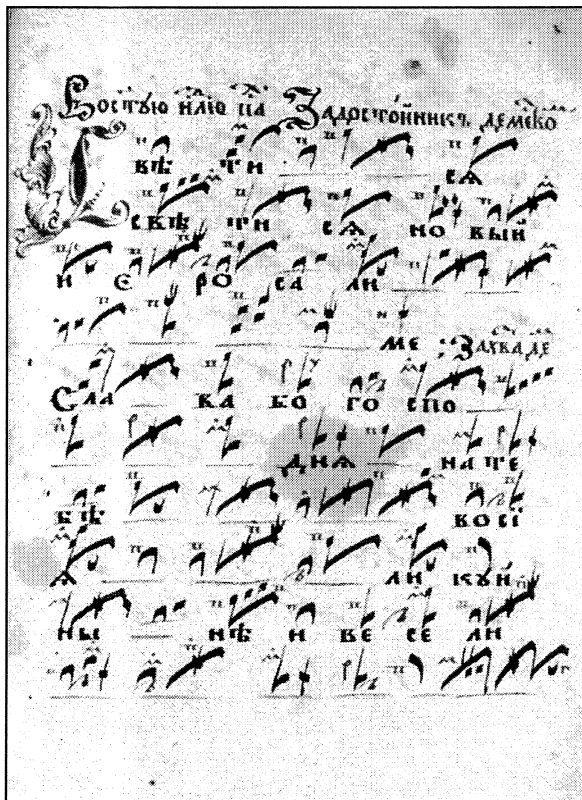
всем протяжении его существования очень подвижны. Но «классический» древнерусский Обиход всегда содержит «Последование велицей вечерни и утрени» (Всенощного бдения) и литургий. К этому обычно добавляются песнопения Великопостного и Пасхального циклов, а также чинов Погребения («Заупокойный») и Многолетия («Заздравной чаши») верховным властям. Сами эти разделы располагались в произвольном порядке, полностью зависящем от воли заказчиков, переписчиков, певцов.

Исторические изменения в идеологии, культуре, богослужбной практике староверов нашли яркое отражение в списках этой наиболее употребительной из певческих книг. Так, отказ от «молений за царя» повлек за собой полное исключение из старообрядческих рукописей Обихода чина «Заздравной чаши». Распространение на Урале беспоповского поморского согласия, а затем и трансформация крупнейшего беглопоповского софонтиевского также в беспоповское (часовенное) привело к отказу основной массы староверов от поповской богослужбной практики и от всех обрядов, связанных лишь с нею. Это вызвало варьирование состава и песнопений основных разделов Обихода, и самих этих разделов. Например, старообрядцы отказались от литургии как службы, поскольку ее мог совершать только священник и обязательно в освященном храме²⁷. Состав списков памятника, следовательно, начинает определяться прежде всего их принадлежностью к согласию (поповскому, беспоповскому). Наличие же определенных разделов обусловило появление того или иного типа его рукописей.

Обиходы в их «классическом» составе сохранялись, как правило, в среде малочисленного на Урале поповского согласия. Имея церковь, священников, клир, поповцы могли служить литургии. Поэтому основные разделы Обихода включались в рукописи без существенных изменений²⁸. В книгах беспоповцев литургии как службы отсутствуют. Некоторые отдельные песнопения помещались («Единородный сын», «О тебе радуется»), но количество их незначительно. Таким образом, Обиход в среде беспоповцев превратился в *Обиходник* — книгу, которая уже не содержит полных разделов-литургий. С другой стороны, у поповцев появилось стремление собрать эти важнейшие разделы Обихода в отдельную книгу. Так наряду с существующим в поповщине Обиходом распространились *Обедница* (от русского названия литургии — «обедня»). Эта книга включает обычно все литургии. Иногда в важнейшей из них Литургии Иоанна Златоуста большинство песнопений дается в двух разных распевах: знаменном (столповом) и демественном, записанных соответствующими нотациями²⁹. Кроме того, иногда в состав Обедницы включалась и «Литургия святительская», содержащая песнопения на выход архиерея, на вход его в церковь, на облачение одежд и т. п.

Итак, в старообрядческий период существования древнерусского знаменного пения на ос-

нове древних певческих памятников возникали новые типы состава их списков, а иногда и новые книги, что обуславливалось историческими изменениями, происходившими в среде староверов. Широкая демократизация исполнительской среды и, конечно, то, что переписка певческих рукописей и обучение по ним также осуществлялись в этой среде, накладывало определенный отпечаток и на само исполнение произведений. Внешне это находит свое выражение, в первую очередь, в письме нотаций. Например, в старообрядческих списках, в произведениях, записанных знаменной нотацией, заметно уменьшается количество мелодических формул — фит и лиц, украшающих песнопения, но сложных для заучивания и затрудняющих как обучение, так и исполнение песнопений. К некоторым из фит в тексте даются разводы после начертания формулы и указания «розвод». Многие же рукописи имеют только разводы формул, да и то в небольшом количестве.



Демественная нотация в рукописи XIX в.

В отношении других древних способов музыкального письма наблюдается следующее. Ни в одной старообрядческой рукописи мы не встречаем путевой нотации, хотя сам термин «Путь» не исчезает. Более того, обычно старообрядцы даже не знают, что когда-то существовало нотное письмо для песнопений данного стиля. Певцы воспринимают этот термин только как указание на особый распев. Все путевые произведения записаны, как правило, столповой нотацией, а рукописях часто помечено: «Путь столповой»³⁰. Система же записи демественного распева в старообрядческий период существования

крюкового пения оказалась более жизнеспособной. Торжественные песнопения в стиле Демества, записанные его нотацией, не часто, но встречаются в рукописях. Сами уральские старообрядцы с удовольствием исполняют демественные песнопения, но предпочитают все-таки переведенные на обычную знаменную нотацию (столповое знамя), что нашло свое отражение и в рукописных памятниках.

Часто старообрядцы называют свое пение «солевым» (петь «по солям»). Действительно, основой их чтения крюковой нотации являются киноварные пометы, которые были изобретены к середине XVII в. и потому имеются в рукописях всех старообрядческих согласий. Совсем иное дело — признаки, принятые и введенные государственной комиссией 1669—70 гг.³¹, когда старообрядчество как оппозиция официальной церкви и государству уже существовало. Поэтому естественным было бы непризнание староверами «новин» этой комиссии. Однако признаки отсутствуют только в рукописях поморцев. Старообрядцы остальных согласий, бывших в прошлом поповскими (часовенные) или являющимися таковыми (единоверцы, белокриницкие), поют как по пометам, так и по признакам. Очевидно, в рукописи первоначально признаки были включены под влиянием «беглых» в старообрядчество священников.

Еще одним отражением древних певческих традиций является наличие в старообрядческих певческих книгах различных вариантов распевок. Известно, что в русском профессионально-певческом искусстве XVI—XVII вв. бытовало большое количество всевозможных напевов к одним и тем же текстам. Это — безымянные произведения, обозначавшиеся в книгах ремарками «Ин распев», «Ин перевод», «Ино знамя» и т. п., а также распевы, получившие свои названия от местности зарождения, монастырей, реже — от имен авторов. Старообрядцы, преследуемые официальной церковью и государством, вынуждены были не только упростить обряды и перенести их совершение главным образом в домашние условия, но и резко сократить продолжительность служб. Варианты распевок в основном предназначались для того, чтобы скрасить однообразие повторяющихся песнопений. Однако, где это было возможно, старообрядцы эти повторения вообще исключали. Тем не менее, они сохранили достаточно большое число распевок, выходящих за пределы общетрадиционных (или гласовых) напевов и представляющих собой настоящую сокровищницу древнерусского певческого искусства.

Кроме многочисленных «иных» вариантов, особой популярностью пользовались песнопения, написанные в распевах Большом, или «Великом», и в Малом, или «Меньшом». Реже встречаются их демественные варианты: «Малодемственный», «Большое демество»³². В книгах поморцев, сохраняющих древнейшие традиции пения, а иногда и поповских согласий, имевших хорошо обученных профессиональных певчих, попадаются и довольно редкие распевы: Опекаловский, Кирилловский, Соловецкий, Тихвин-

ский, Псковский, Болгарский и другие³³. Более того, в рукописях появляются и распевы, неизвестные ранее: Екатеринбургский, Иргизский, Ветковский, «Струнный» вариант Болгарского³⁴. Это свидетельствует о том, что у старообрядцев сохранялись и определенные традиции музыкального творчества в стиле древнерусского «крюкового» пения.

Говоря о текстах песнопений, напомним, что развитие языка певческих рукописей прошло три этапа: старое истинноречие (примерно до XV в.), раздельноречие, или «хомония» (от характерного окончания многих слов: «грехомо», «сотворихомо» и т. п.), господствовавшая почти три века, и новое истинноречие, окончательно введенное комиссией мастеров в 1669—70 гг. Известно, что некоторые идеологи старообрядчества активно выступали против раздельноречия. Аввакум гневно осуждал его в своих воззваниях³⁵. На Выге Семен Денисов переправлял «от себе» тексты хомовых книг³⁶. Однако от раздельноречия отказались только старообрядцы, связанные с поповщиной. На Урале хомония сохранялась в среде поморского согласия (сами поморцы называют такое свое пение «наонным» или «онным»). Поэтому их исполнительская манера резко отличается от пения остальных согласий. Как же поморцы относились к старообрядцам, сохранявшим наречное пение?

На Первом Всероссийском соборе поморцев в Москве (1909 г.) был поставлен вопрос: «Какое пение правильное: на-он или наречное? Можно ли оно пение называть еретическим и разделяться из-за этого?». В «Деяниях» собора было записано: «Пение на-он и на-речь предоставляется усмотрению прихода. Ни то, ни другое не хулить и из-за этого не крамолиться и не разделяться»³⁷.

Однако, это постановление собора осталось, видимо, лишь благим пожеланием. На деле все складывалось несколько иначе. В одном из рукописных сборников, поступивших из г. Кургана, содержатся материалы о спорах в начале XX в. между сторонниками «онного» пения и так называемыми «наречниками». Первые говорили, что наречное пение «наперекор древнему онному пению» — еретическое, поскольку «пораждает раздор». Наречники объявлялись сторонниками патриарха Никона, так как «разукрасили пение под вид партесного Никонова изобретения». Сторонники наречного пения не оставались в долгу. Нижегородский наставник И. М. Кокунин в «Послании курганским, именуемым наречниками» (1925 г.) объявил «оное» пение невежеством. С новой силой спор разгорелся на Курганском соборе 1926 г. Саратовский представитель В. К. Чуев «привез с собою Ирмосы новонаречного текста», в которых имелась «подпись», что они писаны в «1652-м году старцем Авраамием». Чуев утверждал, что наречное пение появилось до Никона. Но собор отверг его доводы, объявив, что книга исправлена Первой правительственной комиссией 1652 г.³⁸

По всей вероятности, в разных поморских общинах Урала установились различные правила

исполнения текстов песнопений. В рассмотренной выше «Истории старья веры в Златоусте и в округе» подчеркивается, что наиболее авторитетные и «грамотные» певцы, деятельность которых пришлась на последнюю четверть XIX — первую треть XX в., выступали «ревнителями» именно «наречного пения». Г. И. Сычев сам ездил «в Тулу к Батову Д. В. и привез певчие наречные книги: Праздники, Ирмосы и Обиход», а А. Т. Мельнов говаривал: «Прилипни язык мой к гортани моему, если я буду петь на-он»³⁹.

Отметим, что после царского Манифеста от 17 октября 1906 г., восстановившего в полном объеме гражданские права и свободы староверов, повсюду в России стали возникать и регистрироваться старообрядческие общины, а также молельни, часовни, церкви. Быстро было организовано и массовое издание богослужбных и прочих необходимых книг, в том числе певческих. Одним из крупнейших издательств, специализировавшихся на публикации крюковых сборников, являлось московское издательство «Знаменное пение». Оно ориентировалось на старообрядцев всех крупных согласий. За образец при опубликовании певческих книг брались главным образом гуслицкие рукописи, что отразилось на содержании и оформлении изданий. Однако издательство опубликовало и наиболее важные певческие книги для старообрядцев-поморцев («Обиход крюковой оноваго напева», «Ирмосы крюковые оноваго напева»). За короткий срок был издан не только полный круг богослужбных знаменных книг, но и учебная литература по овладению древним певческим искусством («Азбука знаменного пения» и «Азбука демественного пения» Л. Ф. Калашникова, «Октай учебный» и др.). Издание некоторых из этих книг осуществлялось и в Киеве. Печатные певческие книги широко разошлись по России. Хорошо знали их и на Урале. Но, по-видимому, и это не удовлетворило спрос старообрядцев, так как они продолжали и далее хранить традиции древнерусского музыкального письма.

Чрезвычайно интересные сведения об активной творческой деятельности старообрядческих певцов сообщает «История старья веры в Златоусте и в округе». Наставник общины поморцев и певчий Ф. В. Мурдасов (1847—1922) не только «учил пению по крюкам и по помете, писал знаменные книги от руки», но и «распевал сам стихиры по крюкам», то есть текстам ненотированных песнопений придавал мелодии знаменного распева⁴⁰. К сожалению, из источника не ясно, создавал ли Филипп Венедиктович свои, оригинальные, распевы или перекладывал стихиры на напевы по древнейшему принципу распевания текстов «на подобен» (используя песнопения-образцы с определенным количеством строк). Однако, установлено, что и пение «на подобен» не исключало творчества, а, напротив, являлось одним из его видов⁴¹. Ученик Мурдасова А. Т. Мельнов (1868—1935) «так выучился крепко, что сам распевал по крюкам каноны; между прочим распел канон чудотворцу Николе по крюкам и наречь»⁴². Нам извест-

но, что в среде поморцев обучение знаменному пению велось по Ирмологию⁴³. Зная наизусть ирмосы, Александр Трофимович без труда мог петь ненотированные каноны, перекладывать их на крюки. Но в кругах старообрядцев рождались и совершенно новые распевы.

Прежде всего отметим появление такого необычного для знаменного пения распева как «струнный» вариант Болгарского. На Урале списки «струнного напева» обнаружены нами в четырех собраниях⁴⁴. Несмотря на то, что это одно и то же песнопение и нотные (крюковые) тексты почти идентичны, в списке собрания Госархива Свердловской области он носит название «Струнная большова напеву», а в остальных — «Струнная болгарскаго напелу». Вероятно, первое разночтение следует считать опiskeй: писец либо невнимательно прочел ремарку в протографе, либо, не взглянув в образец, обозначил песнопение по характеру распева, который действительно по протяженности и графически напоминает Большой. Ни одного распева с подобным обозначением больше не выявлено. В отделе редкой книги научной библиотеки МГУ обнаружен еще один список того же произведения с ремаркой «Струнная болгарскаго напелу». Рукопись также поступила с Урала⁴⁵.

В «струнном» варианте Болгарского распева найдено пока одно песнопение — «Исусова молитва». Время его бытования — протяжение XIX в., территория же бытования ограничивается главным образом Уралом. Происхождение самого Болгарского распева, распространенного в древнерусском певческом искусстве, до конца не выяснено. Исследователи полагают, что после падения Болгарского царства (1396) этот распев распространился в соседних славянских странах эмигрировавшими туда болгарями. Уже в XVII этот напев, став популярным в России, был записан знаками крюкового письма и в течение веков был переработан под влиянием русского музыкального мышления⁴⁶.

Болгарский распев пользовался популярностью и у староверов Урала. В результате переработки одного из песнопений, осуществленной, вероятно, здесь же, и родился такой необычный для певческого искусства вариант как «струнный» (в книге, содержащей самый ранний список произведения (начало XIX в.), есть почти одновременная ее написанию запись: «Сия книга Черноисточинского завода жителя»). Возможно, что за образец было взято произведение Болгарского распева *строчного* (т. е. многоголосного), последнее слово в наименовании которого старообрядческие мастера пения уже не понимали. Следовательно, название рассматриваемого напева можно объяснить искажением ремарки «строчное». Мелодия песнопения написана в большом диапазоне и сочетает в себе широкую напевность с иногда довольно большими выразительными мелодическими интервалами-скачками. Все это не характерно для обычных гласовых мелодий. Произведение представляет несомненный интерес для русской музыкальной палеографии.

Яркое выражение традиции творчества в стилях древнерусской музыки находят и в возникновении в старообрядческой среде «Екатеринбургского распева». На Урале обнаружен пока единственный список этого произведения конца XIX в.⁴⁷ Песнопение представляет собой «Славу», которая исполнялась «на Литургии пред Евангелием и по Евангелии». Написана она в стиле Демества («Демественная слава»), но в списке представлена столповым знаменем. По своим музыкальным достоинствам песнопение близко к предыдущему своей широкой напевностью и тем же диапазоном (мрачное — тресветлое согласия), но в нем уже нет скачков, характерных для Болгарского распева: движение мелодии плавно, величественно.

Наличие постоянных и тесных связей с Сибирью послужило причиной знакомства певческо-старообрядческих кругов Урала с произведениями «Сибирского напева». Уже в начале XIX в. в «пермской часовне» находился «Обиход», содержащий эти произведения. Тогда же, составляя для себя Обиходник, уральский книжник включил их в свою рукопись. Сибирский напев представлен краткими песнопениями-возгласами — «Аллилуйя», «Слава тебе Господи», «Бог Господь, явися нам», «Свят Господь Бог», — а также песнопением, исполнявшимся во время торжественного «полиелеоса», — «Хвалите имя Господне»⁴⁸.

Кроме названных, на Урале в XIX в. бытовали и другие произведения, возникшие в старообрядческой среде. Это песнопения «Ветковского напева» (стих 1-й кафизмы «Иже не идет на совет нечестивых») и «Иргизсага напева» (Херувимская песнь)⁴⁹. Иргиз (Поволжье), основанный после «выгонок» русскими войсками старообрядцев с Ветки (Польша), во второй половине XVIII в. занимал главенствующее положение в поповщине. С ним поддерживали отношения уральские староверы, некоторое время даже получавшие отсюда священников. В результате существования этих отношений указанные «напевы», несомненно, вызывали интерес у уральцев.

На развитие музыкально-теоретической мысли в кругах старообрядческих мастеров пения огромное влияние оказывали условия жизни и ширящийся процесс демократизации певческо-исполнительской среды. Новые поколения приверженцев «древлего благочестия» обучались чтению, книжному письму и обязательно крюковому пению в многочисленных уральских скитах. Поскольку основную массу староверов составляли крестьяне и «заводов жители», а обучающие и обучаемые были также из этой среды, то вряд ли они имели возможность долго и обстоятельно изучать все тонкости певческого искусства. Кроме того, на протяжении XVIII в. скиты постоянно подвергались разгрому правительственными войсками, изыманию книг, по которым велось обучение. Все это заставляло искать пути к облегчению процесса овладения «многотрудным» пением и одновременно к его ускорению. При этом старообрядческие музыкальные теоретики начали посягать даже на сами спосо-

бы записи древнерусских певческих произведений. Так в среде старообрядцев появились новые виды нотного письма, как объясняли сами реформаторы, «ради удобного скоропонятия учащимся и способности в произведении действительного пения»⁵⁰.

В своей работе «О древнерусских певческих нотациях» С. В. Смоленский вместе с древними системами фиксации музыкальных произведений описывает и две так называемые «экспериментальные» нотации, которые должны были заменить и западноевропейскую, и древнерусскую системы. Рукописи, в которых они были обнаружены, автор датировал концом XVII в. Одна из нотаций самими ее создателями была названа «красным знаменем». «Другая нотация, также конца XVII века, найдена в певчей тетради из Пермской губ. Система своеобразных певческих черных значков расположена на киноварном стане в 3 линии». Смоленский назвал ее «значковым письмом»⁵¹. Однако рукопись «красного знамени» по авторской записи (которую С. В. Смоленский почему-то отнес к «позднейшим») датируется 1702 г., тетрадь же «из Пермской губ.», содержащая песнопения «значковой нотации», на сегодня значитесь утраченной.

Во время работы в составе Уральской археографической экспедиции в г. Невьянке (Свердловская область), нам удалось найти еще одну рукопись «значкового письма», вторую после описанной С. В. Смоленским. Памятник относится к концу XVIII в. и содержит Азбуку и Обиходники простой и постный⁵². Третья рукопись того же времени выявлена нами в Челябинской картинной галерее. Она представляет собой список Ирмология, разделенный на три тома, судя по переплетам, в конце XIX — начале XX в. В необнаруженный пока первый том были включены ирмосы 1—3 гласов; во второй — 3—6 (не сохранились начальные песнопения 3-го гласа, последние в 5-м, все 6-го); в третий — 7—8 гласов и розники. Два последних тома и поступили в картинную галерею из г. Кыштыма (Челябинская область)⁵³.

Название, которое дал нотации С. В. Смоленский, по нашему мнению, не вполне ее характеризует. Поэтому, сохраняя уже имеющееся в историографии наименование этой системы нотного письма, предлагаем уточнить его. Поскольку основой «новой» нотации является не только система значков (это можно сказать о любой из «экспериментальных» нотаций), но и нотный стан из трех киноварных линеек, то правильнее было бы определить ее как «линейно-значковую».

М. В. Бражниковым было обнаружено две рукописи XIX в. еще одной «новой» нотации, представляющей собой упрощенную крюковую с раздельноречным текстом, что явно указывает на среду старообрядцев поморского согласия. По «явному преобладанию во всей нотации знамени палка» ученый присвоил ей наименование «палочной». Для нас особый интерес представляет так называемое «Винословие на предлежащее сочинение», помещенное в начале одной из книг, так

как его рассуждения могут быть в значительной степени отнесены ко всем видам «экспериментальных» нотаций, включая линейно-значковую⁵⁴.

В «Винословии» говорится, что некий «совет благоразумных мужей», сожалея «о многом напрасно времени, изнурении учащихся пети по великопространнейшему многому старому знамени, рассудихом <...> избрати из оногo самыя нужнейшия к пению знамена, которые бы могли совершенство производить». Однако, предвидя «поношение» «древностей любителей», совет спешит оправдаться. Он говорит, что «издание сие не усилительное вводится, но произволительно каждому препоручается», и что новое знамя «не с таким всехвальным духом издается, чтобы весьма возвышено перед старым было». Уточняя причины, вызвавшие появление этого «издания», «благоразумные мужи» отмечают: «...Мы в роде своем по премногу суть слабы и немощны, но нам чрез многие знамена не понятна есть сущность пения...» Так источником раскрываются цели, которые ставили перед собой музыкальные теоретики поморского согласия, а также соображения, которыми они руководствовались при составлении упрощенной нотации⁵⁵.

Линейно-значковая система нотописания, судя по месту обнаружения первой рукописи («из Пермской губ.») и остальных двух (получены на территории бывшей Пермской губернии), возникла на Урале, причем в среде самого многочисленного старообрядческого согласия софонтиевцев. На последнее указывают истинноречные тексты памятников, а также наличие признаков в крюковой части невьянского сборника и хранение второй и третьей рукописей у часовенных до поступления в те собрания, где они находятся.

Первая рукопись пока считается утраченной, поэтому нет возможности уточнить ее датировку. С. В. Смоленским приводится фотокопия страницы «значкового Пермского нотного письма Знаменного роспева»⁵⁶. Сравнение с невьянским сборником показывает, что оба памятника очень близки нотным текстом песнопения, а также довольно примитивной манерой письма и оформления. Почерки рукописей почти идентичны. Вероятно, списки были созданы не только в одном районе, но и в одном скриптории. Рукопись, описанная С. В. Смоленским, по-видимому, как и остальные, датировалась XVIII в. Подобная нотация не могла возникнуть у старообрядцев XVII в., борющихся с любыми проявлениями «новин» в своей среде. Кроме того, как указывалось, сторонники софонтиевщины широко переселялись на Урал в XVIII в. Все это дает нам право говорить о том, что линейно-значковая нотация была изобретена на Урале в XVIII в., причем во второй половине столетия.

Интересно, что Азбука и Обиходники линейно-значковой нотации в невьянском памятнике включены в один переплет с крюковой рукописью Октоиха (к нему также добавлены некоторые песнопения Обихода, Стихиры евангельские и «Личник»), которая «Невьянского завода жителя Павла Михайлова сына Большакова соб-

ственная его, своею рукою писана»⁵⁷. Судя по бумаге, Октоих мог быть написан Павлом Большаковым несколько раньше (не более чем на пять лет) или в одно время с линейно-значковой рукописью. Следовательно, запись является еще одним свидетельством о месте и среде создания и бытования уникальных памятников (правда, очень короткого, ибо новые способы нотописания так и не были признаны основной массой ревнителей «древлего благочестия»).

Найденные линейно-значковые Азбука, Обиходники простой и постный, Ирмологий показывают, что, по всей вероятности, было осуществлено переложение на новую нотацию всего основного круга древних песнопений, что возможны находки и других подобных книг — Октоиха, Триодей, Праздников. В линейно-значковых рукописях нет каких-либо предисловий, однако музыкально-теоретическое пособие по новой нотации (Азбука), помещенное в невьянском сборнике, носит весьма характерный заголовок: «Наука божественного пения не под скрытием, но явное и удобное ко учению». Таким образом, творцы этой нотации преследовали, очевидно, те же цели, что и авторы «Винословия», создавшие свое нотное письмо.



Азбука линейно-значковой нотации. XVIII в.

В отличие от поморских музыкальных теоретиков, которые, идя по пути упрощения нотации, избрали «самые нужнейшие к пению знамена», софонтиевские вообще отказались от системы крюков. Поморское согласие сохраняло самые архаические традиции крюкового пения (раздельноречие, беспризначное письмо и т. д.), поэтому поморские теоретики недаром боялись

«древностей любителей») и не случайно назвали свое предисловие «Винсловием». Софонтиевцы, до конца 20-х годов XIX в. принимавшие «беглых» от официальной церкви попов, сильнее испытывали влияние западноевропейской музыкальной системы, а приступая к созданию упрощенной нотации, прямо позаимствовали из нее нотный стан, несколько видоизменив его.

Как указывалось, линейно-значковая нотация состоит из значков, писавшихся черными чернилами на киноарном нотном стане. Всех значков четыре. Терминология, использованная для их названия позаимствована из крюковой нотации. Первый значок в виде закрашенного кружка (•), равный целой ноте, называется «статией». Второй напоминает запятую из знаменной нотации вершиной вправо (ᵛ). Он равен половинной ноте и называется «полстатии тихия». Третий знак в виде небольшой вертикальной черты (|) равен четвертной ноте и называется «скорый». Последний знак, писавшийся в виде тупого угла вершиной вправо (>) и равный восьмой, получил, по-видимому, название «борзый» (его значение раскрывается в Азбуке гаммой, которую рукопись именуется «борза»).

Все ноты обиходного звукоряда, выраженные посредством значков, располагались на трех киноарных линейках или между ними, причем авторы нотации не ввели добавочных линеек. Не умещавшиеся на нотном стане знаки самых низких и самых высоких нот писались в одном месте, под нижней и над верхней линейками. Различались же они между собой (понижались или повышались относительно друг друга) с помощью своеобразных помет, писавшихся над или под этими значками между линейками. Таким образом, весь звукоряд представлялся следующим образом. Низкие «ут», «ре» и «ми» — простое согласие (сами согласия в рукописи не упоминаются) — писались под первой линейкой. «Ут» отличается от остальных пометой Г, писавшейся над ним между первой и второй линейками. Над знаком, обозначающим звук «ре», ставилась помета Ч, которая вписывалась над этим знаком на средней линейке. Значок «ми» — без пометы. Знаки, обозначающие звуки мрачного и светлого согласий, располагались на линейках (начиная с первой) и между ними. «Ля» светлого согласия оказывалась, таким образом, над третьей линейкой. Здесь же писались и остальные ноты — высокие «фа», «соль» и «ля» (тресветлое согласие). От «ля» светлого они также отличались пометами, которые выписывались под этими значками между второй и третьей линейками: нота «фа» обозначалась значком с пометой под ним Л, «соль» — значком с пометой под ним С, «ля» — значком с пометой под ним В.

После раздела, раскрывающего теорию линейно-значкового письма, авторы Азбуки поместили семь различных по диапазону гамм-упражнений. Интересно, что каждая из них получила свое название («увещательная», «претительная», «борза», «любовна» и т. п.), возникшее, очевидно, на основе эстетической оценки мелодии и текста, на

который данная гамма распевалась. Так, гамма на слова «Кто ты можешь убежати, смертный час» записана полстатьями тихими. Авторы, учитывая содержание текста и тяжеловесный характер мелодии, назвали это упражнение «Память смертная». Другая гамма, положенная на слова «Всяк себе добра желает получить» и распетая борзыми, получила наименование «Борза».

Далее в Азбуке помещается раздел, содержащий наиболее характерные мелодические обороты (всего их 33). В древнерусских рукописях он перекликается с кокизниками, причем, как и попевки в кокизниках, каждый из оборотов имеет свое название. Исследуя древние кокизники, М. В. Бражников подразделил наименования попевок на: собственные, не связанные с другими терминами; определяющие характер напева; указывающие направление движения, рисунок мелодии; и т. п.⁵⁸ Многие из этого мы находим и в наименованиях мелодических оборотов, приведенных в линейно-значковой рукописи.

Как и другие «экспериментальные» нотации, линейно-значковая — это «лишь попытка «новыми» упрощенными нотными знаками передать тот же самый, издревле известный, знаменный распев с наименьшей затратой при этом сил, несмотря на то, что для его записи существует и пригодна только одна, в полной мере выражающая его нотация — знаменная (столповое знамя). Тем не менее, рукописи представляют значительный научный интерес как памятники теоретических изысканий в области древнего музыкально-певческого искусства, и как еще один штрих к культурно-историческому прошлому определенных слоев уральского горнозаводского населения.

Итак, выход древнерусского искусства знаменного пения за рамки профессионального функционирования, расширение и демократизация среды бытования певческих книг повлекли за собой широкую переписку этих памятников. Большинство рукописей создавалось в демократических слоях населения Урала. Изменялись материалы для изготовления книг, значительно упростилось их письмо и оформление, но списки древних напевов создавались с особой любовью (певческие рукописи — самые иллюминированные), сохранялись десятилетиями в одних и тех же семьях, переходя из поколения в поколение вместе с самим искусством «крюкового» пения. Со временем каждое из крупнейших старообрядческих согласий смогло выработать свои рукописные традиции, внешним выражением которых являлось письмо и оформление книг. Некоторые из сторон письма, а также состав и содержание памятников, теснейшим образом связаны с певческо-исполнительской практикой, исторически сложившейся в том или ином согласии, с изменениями в идеологии и культуре старообрядчества. Непресекающиеся традиции «крюкового пения» у старообрядцев находят свое выражение и в создании новых произведений в стилях древнего искусства, а также в различных музыкально-теоретических изысканиях.

Примечания

1. Вознесенский И. О современных нам нуждах и задачах русского церковного пения. Рига, 1891. С. 13, 22.
2. Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях. СПб., 1901. С. 41, 32—33.
3. Напр., см.: Парфентьев Н. П. Певческие крюковые рукописи на Урале XVII—XIX вв. // Из истории духовной культуры дореволюционного Урала. Свердловск, 1979. С. 73—84; Парфентьев Н. П. Памятники древнерусского певческого искусства в собраниях Урала // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Л.: Наука, 1985. Т. 40. С. 440—447; Казанцева М. Г. Об изучении музыкальной культуры старообрядчества на Урале // Историография общественной мысли дореволюционного Урала. Свердловск: УрГУ, 1988. С. 98—100; Казанцева М. Г. Музыкальная грамотность крестьян-старообрядцев Урала // Исследования по истории книжной и традиционной народной культуры Севера. Сыктывкар, 1997. — С. 130—138; Казанцева М. Г., Коняхина Е. В. Музыкальная культура старообрядчества. Екатеринбург, 1999. 156 с.
4. О социальной среде бытования древнего искусства знаменного пения, напр., см.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники древнерусской музыкально-письменной культуры на Урале (XVI—XX вв.). Описание крюковых рукописей выполнено при участии М. Г. Казанцевой. Челябинск, 1994. С. 9—62. См. также: Парфентьев Н. П. Древнерусское музыкально-письменное искусство и его традиции в духовной культуре Урала // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер.: Социально-гуманитарные науки. Челябинск: ЮУрГУ, 2009. Вып. 13. С. 33—47.
5. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 215 (№ 67).
6. Там же. С. 276, № 177.
7. См.: Мосин А. Г. Златоустовские старцы // Урал. 1993. № 3. С. 200—204.
8. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 278 (№ 181), 231 (№ 90), 222 (№ 75), 322 (№ 255), 203 (№ 46).
9. См.: Малышев В. И. Как писались рукописи в Поморье в XIX начале XX вв. // Известия Карело-финской научно-исследовательской базы АН СССР. — Петрозаводск, 1949. С. 75.
10. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 213 (№ 64).
11. Там же. С. 260 (№ 143).
12. Там же. С. 247 (№ 116).
13. Там же. С. 214 (№ 65).
14. Подробнее см.: Церковное пение. Ежемесячный старообрядческий журнал. 1909. — № 3. С. 90; № 4—5. С. 130; Бобков Е. А. Певческие рукописи гуслицкого письма // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Л.: Наука, 1977. Т. 32. С. 389.
15. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 174 (№ 4), 195 (№ 30), 358 (№ 332), 179 (№ 9).
16. Там же. С. 321—322 (№ 255).
17. Там же. С. 265 (№ 151), 266 (№ 155), 269—270 (№ 163, 164).
18. Там же. С. 247—248 (№ 118, 119).
19. Церковное пение... № 4—5. С. 135.
20. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 325 (№ 263), 235 (№ 101).
21. Там же. С. 242 (№ 109).
22. Там же. С. 260 (№ 143), 270 (№ 164), 248 (№ 120).
23. Там же. С. 171 (№ 2), 285 (№ 193).
24. Там же. С. 310 (№ 237), а также: С. 292 (№ 204).
25. Там же. С. 254 (№ 132), 295 (№ 211), 223 (№ 78), 174 (№ 4), 178 (№ 8).
26. См.: Розов Н. Н. Русские Служебники и Требники // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. М., 1976. Вып. 1. Ч. 2. С. 314, 334—336.
27. См.: Никольский К. Пособие к изучению Устава богослужения православной церкви. СПб., 1900. — С. 370.
28. Напр.: Парфентьев, Н. П. Традиции и памятники... С. 221 (№ 74).
29. Напр.: Там же. С. 297 (№ 214), 326 (№ 266).
30. Напр.: Там же. С. 185 (№ 7).
31. См.: Парфентьев Н. П. О деятельности комиссий по исправлению древнерусских певческих книг в XVII в. // Археографический ежегодник за 1984 г. М., 1986. С. 128—139.
32. Напр.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 326 (№ 266), 360 (№ 333).
33. Там же. С. 216 (№ 67), 214 (№ 64), 281 (№ 184), 298 (№ 214).
34. Там же. С. 324 (№ 260), 326 (№ 266), 179 (№ 8), 234 (№ 96).
35. См.: Русская историческая библиотека. Л., 1927. Т. 37. Кн. 1. Вып. 1. Стб. 827.
36. Яковлев Григорий. Извещение праведное о расколе беспоповщины / Изд. Н. Субботин. М., 1888. С. 109.
37. Первый Всероссийский собор христиан-поморцев, приемлющих брак. М., 1909. Л. 12 об.
38. УрГУ, Лаборатория археографических исследований, № V. 50. Л. 81—83, 98—99. О комиссии 1652 г. см.: Парфентьев Н. П. О деятельности комиссий... С. 131 и др.
39. Мосин А. Г. Златоустовские старцы. С. 203.
40. Там же. С. 202.
41. Например, см.: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII вв. Челябинск, 1993. С. 135—145.
42. Мосин А. Г. Златоустовские старцы. — С. 203.
43. См.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 64—73.
44. См.: Там же. С. 220 (№ 73), 234 (№ 96), 281 (№ 184), 400 (№ 402).
45. МГУ, Пермское собр., № 439.
46. Напр., см.: Динев П. Народнопесенные элементы в болгарском церковном напеве //

Сборник статей болгарских музыковедов. М., 1962. С. 128—129.

47. См.: Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 324 (№ 260).

48. См.: Там же. С. 171—173 (№ 2).

49. Там же. С. 179 (№ 8), 326 (№ 266).

50. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л. : Музыка, 1972. С. 380.

51. Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях. С. 103.

52. См.: Парфентьев Н. П. Новый рукописный памятник «значковой» нотации XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник за 1985 г. М. : Наука, 1987. С. 171—176; Пар-

фентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 275 (№ 177).

53. См. : Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 400—401 (№ 404, 405).

54. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. С. 379—383.

55. Там же. С. 418—420.

56. Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях. С. 102.

57. Парфентьев Н. П. Традиции и памятники... С. 275 (№ 177).

58. См.: Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. С. 186 и далее.

Поступила в редакцию 22 января 2010 г.

ПАРФЕНТЬЕВ Николай Павлович, заведующий кафедрой искусствоведения и культурологии ЮУрГУ, доктор исторических наук, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации. Автор более 80 научных трудов, в том числе 6 монографий, в области истории духовной культуры России и древнерусского искусства.

E-mail: panp@susu.ac.ru

PARFENTIEV Nikolai Pavlovich is the head of the Art History and Culture Studies Department of South Ural State University, Dr.Sc (History), Dr.Sc (Art History), Professor, a honorary scientific worker of the Russian Federation. He is the author of more than 80 scientific works, including 6 monographs concerning the Russian spiritual culture and Old Russian art history. E-mail: panp@susu.ac.ru

МЕТОДЫ АНАЛИЗА СТРУКТУРНОГО И ОБРАЗНО-СМЫСЛОВОГО СОДЕРЖАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКИХ РАСПЕВЩИКОВ XVI—XVII ВВ.

Н. В. Парфентьева

METHODS OF ANALYSIS OF THE STRUCTURAL AND FIGURATIVE-SEMANTIC CONTENT OF THE WORKS OF THE RUSSIAN CHANTERS IN XVI—XVII CENTURIES

N. V. Parfentieva

Развитие методов исследования структурного и образно-смыслового содержания произведений древнерусских распевщиков XVI—XVII вв. имеет важное научное значение. Разработанный автором статьи текстологический структурно-формульный метод предполагает выявление формульной структуры песнопений, реконструкцию по рукописным источникам недостающих начертаний или разводов, в которых простыми знаменами передано мелодическое содержание формулы, а также проведение синхронного поформульного анализа различных списков, так как одна и та же формула могла быть записана либо в виде начертания или как развод простым знаменем, раскрывающим мелодическое содержание формулы. Также раскрыты разработанные автором методы расшифровки, анализа формульно-интонационного содержания песнопений и выявления образно-смысловых связей текста и напева.

Ключевые слова: древнерусская музыка, песнопения, авторское творчество, структурно-формульные методы анализа и расшифровки невменной крюковой нотации.

The development of the research methods of the structural and figurative-semantic content of the works of the Russian chanters in XVI—XVII centuries has great scientific importance. The author develops the textual structural-formular method that assumes exposure of the formular structure of church chanting, reconstruction with the help of hand-written sources of missing tracings or stains in which simple Znamenna retell the melodic matter of the formula, and also carrying out the synchronous formular analysis of various lists as one and the same formula could be written down either in the form of a tracing or stain by the simple Znamenna that reveals the melodic content of the formula. The author also develops the methods of decoding, analysis of the formular-intonational content of church chanting and the methods of revealing of the text and tune figurative-semantic ties.

Keywords: old Russian music, church chanting, author's creative work, structurally-formular methods of analysis and decoding of the hook notation.

В исследованиях советского и современного времени наряду с развитием традиционных направлений в изучении древнерусского певческого искусства (история, палеография) получили разработку и некоторые методы анализа произведений. Решение актуальной и сложнейшей задачи изучения приемов формообразования в связи с образно-смысловым содержанием в древнерусских авторских песнопениях XVI—XVII вв. требует новых научных методов, позволяющих получить наиболее точные представления о творческих принципах распевщиков, о структурных и мелодических особенностях их творений, о взаимодействии в их композициях слова и напева,

то есть об уровне их художественного мастерства. Поэтому многие исследователи, выявляя авторские распевы в рукописных источниках XVI—XVII вв. и предпринимая их публикацию, предлагали и свои приемы изучения произведений. В целом в этой области искусствоведения мы обнаруживаем разные подходы, но наиболее четко определилось и получило обоснование два метода исследования.

Один из них был предложен С. В. Фроловым, который назвал его «формально-статистическим». Суть метода заключается в том, что сопоставление разных распевов одного песнопения производится *по знакам нотации*, расположен-

ным над идентичными разделами общего для данных распевов текста — фразами, строками, словами и слогами, что позволяет установить степень совпадения или расхождения знакового состава музыкальных строк песнопений. Полученные в итоге такого сопоставления выводы сводятся к констатации, какой из вариантов песнопения является наиболее распевным¹.

Однако этот метод при изучении авторских произведений дает лишь поверхностные, а иногда и ошибочные наблюдения. Так, не учитывая, что формула в одном распеве может излагаться в виде краткого, «свернутого», начертания, а в другом — длительным разводом простыми, «дробными», знаменами, автор метода принимает формулу в музыкальной строке за несколько знаков и делает вывод, что строка текста распева здесь (т. е. одним из распевщиков) более кратко. Хотя на самом деле эта строка при разводе содержащейся в ней формулы может иметь более продолжительный распев, чем та, с которой она сравнивается. Приведем еще примеры.

Исследуя славник «Давид провозгласи» на 8-й глас в распеве московского мастера Федора Крестьянина² и в варианте мастеров Усольской (Строгановской) школы³ и сопоставляя построчно оба распева, С. В. Фролов заключает, что из 16 приходящихся на концы строк кадансов совпадают только два — в строках 13-й и 16-й. Этими кадансами оказалось начертание одной формулы — *кулизмы средней*. Однако в известном трактате «Извещение... желающим учиться пению» (1670) приведены разводы данной кулизмы в тех же вариантах. Они показывают, что при едином начертании формулы указанные строки распевов при выпевании (разводе) имели различия⁴. Что касается утверждения исследователя о «коренном» отличии кадансов остальных строк песнопений, то его нельзя отнести к кадансам целых пяти строк (2, 5, 7, 11, 15). Дело в том, что они графически выражают одну и ту же попевку *стрела застенная*, но в изложении усольского варианта дано «тайнозамкненное» начертание формулы, а в Крестьяниновом — ее развод. Приведение примеров можно было бы продолжить⁵.

Таким образом, «формально-статистический» метод страдает отсутствием точных представлений как о формульной структуре песнопения, так и о подлинном музыкальном содержании той или иной формулы. Понятно, что и расшифровка, и анализ песнопения, основанные на данном методе, будут ошибочны.

Основная мысль о следующих приемах исследования авторских распевов была высказана М. В. Бражниковым⁶ и получила разработку в научной литературе в результате текстологического анализа песнопений. Эти приемы, дополнившие текстологический метод, предполагают изучение того или иного произведения в эволюционном развитии на протяжении всей истории его бытования, начиная с самых ранних списков XI—XII

вв. В качестве архетипа выделяется древнейшая запись, прослеживается ее влияние на дальнейшее развитие песнопения. При этом определяются черты общности и различия между списками, близкими по времени, выявляются некоторые особенности распевов. Примененный к авторским произведениям, этот метод исследования позволяет получить более точные (по сравнению с описанным выше) данные о развитии творчества мастеров, но и он потребовал дальнейшего усовершенствования, о чем далее и пойдет речь.

Изучение творческих процессов в древнерусском музыкальном искусстве и связанная с этим работа по расшифровке и анализу песнопений началось примерно в конце 60-х гг. XX в. Наряду с древними музыкально-теоретическими руководствами исследователи широко использовали справочные труды Д. В. Разумовского и В. М. Металлова, а позднее — и М. В. Бражникова. Но расшифровка и анализ произведений проводились без учета принадлежности их к той или иной региональной школе, без четкого выявления формульной структуры, что не могло дать достаточно точных результатов исследования.

В одной из своих работ Н. В. Парфентьев обратил внимание на свидетельства древних памятников музыкальной письменности о том, что при одинаковом начертании одни и те же нотные знаки (знамена, попевки) в разных районах обширной территории средневековой России имели различное содержание — «развод». Региональные мастера вырабатывали свою «певческую азбуку» и данное обстоятельство необходимо учитывать при анализе произведений⁷.

Развитие исследования в данном направлении привело нас к мысли о составлении «авторских интонационных формульных азбук» этих мастеров и пополнении их за счет выделения начертаний формул и разводов не только из древнерусских справочников, но и непосредственно из авторских произведений⁸. Понятно, что создание подобных азбук дает широкие возможности для изучения творчества тех или иных распевщиков, региональных школ и центров. Также владение информацией об индивидуальных особенностях авторских разводов попевок (впрочем, как и других формул, — лицевых, фитных) способствует более точному анализу и переводу авторского песнопения с крюковой нотации на нотолинейную. Например, расшифровка М. В. Бражниковым славника «Яко чиноначальник» в распеве усольского мастера Фаддея Суботина⁹ была бы точнее, если бы в ней учитывались местные, усольские, особенности развода *кулизмы средней* 8-го гласа. Более точным был бы и анализ Крестьянинова и усольского распевов стихир «Давид провозгласи», предпринятый С. В. Фроловым¹⁰, если бы автор предварительно развел все формулы с учетом авторских и местных особенностей, где это необходимо. Как видим, реконструкция авторских формул может значительно облег-

читать понимание творческих процессов в древнерусском певческом искусстве, уточнить атрибуцию песнопений, их анализ и расшифровку.

В основе методики реконструкции формул по авторским песнопениям лежит основной принцип структурной организации древнерусских песнопений, а именно — формульность. Суть методики такова. Авторские распевы в большинстве случаев записаны с разводами тайнозамкненных начертаний дробным знаменем. Однако только по формульным тайнозамкненным начертаниям (которые в списке авторского распева, как правило, отсутствуют) можно с большой долей уверенности определить, что эти разводы являются попевочными, лицевыми или фитными, а также установить конкретный вид развода. Следовательно, необходимо также выявить списки данных распевов, в которых записи содержали бы и разводы, и начертания формул. При сопоставлении всех списков происходит отнесение разводов в соответствующих авторских разводных списках с начертаниями, полученными из таких уникальных списков. Осуществляется реконструкция формулы: восстановление и ее тайнозамкненного начертания, и ее развода «дробным» знаменем.

Итак, для проведения наиболее точного анализа и расшифровки авторских произведений непременно требуется выявление *формульной структуры* их распевов. В ряде случаев необходима реконструкция недостающих начертаний или разводов формул, без чего нельзя провести *синхронного поформульного сопоставления* разных, в том числе авторских, распевов песнопения. Сопоставление производится с учетом того, что одна и та же формула в рукописях могла фиксироваться различными способами: либо тайнозамкненными, «свернутыми», начертаниями, либо — более простыми, «дробными», знаками-знаменами, образующих развод, по которому только и можно судить о мелодическом содержании формулы.

Затем важно выяснить степень авторского своеобразия самих разводов, для чего они сравниваются с соответствующими разводами других мастеров или певческих центров, а также с бытовавшими *в то же время* анонимными распевами. Своеобразие разводов формул или сложных знамен в авторском распеве с большой степенью вероятности позволяет считать их индивидуальными особенностями творчества того мастера, чьим именем обозначено произведение¹¹. Подобный, предложенный автором исследования метод анализа авторских особенностей песнопений выдающихся распевиц определяем как текстологический структурно-формульный.

Особая сложность его применения выявляется при *синхронном поформульном сопоставлении* разводов разных списков. Она состоит еще и в том, что песнопения различаются по *стилевой* принадлежности (Знаменный, Большой, Пуге-

вой, Демественный и др.), что также необходимо учитывать, т. к. в распевах разных стилей на один гимнографический текст использовались разные формулы.

Раскроем последнее положение на примере сопоставления формул из цикла Стихир евангельских в «перевод Федора Крестьянина» с формулами стихир, помещенными в известный справочник мастера — теоретическое руководство «Фиты разводные, перевод Крестьянинов». Честь открытия цикла Стихир евангельских и Фитника Федора Крестьянина принадлежит М. В. Бражникову¹². Ученый также выполнил анализ Стихир Федора Крестьянина, но без текстологического хронологического исследования формульной структуры, без реконструкции формульного состава, что не дало возможности выявить приемы формообразования в контексте образно-смысловых связей текста и напева, а в ряде случаев привело к ошибочным выводам. Исследователь выполнил расшифровку стихир по одному списку, без учета авторских особенностей. Такая методика также потребовала усовершенствования.

В науке известны две музыкальные версии распевания текста этого цикла Стихир Евангельских, изложенные столповой нотацией. Одна из них выполнена в стиле Большого распева. К ней относится, например, «перевод Крестьянинов», открытый М. В. Бражниковым. Вторая версия — Малого распева. Обе версии существуют во множестве списков на протяжении всего XVII в., включая списки с пометами и признаками. Эти циклы стихир разных стилей структурно по формульному составу совершенно отличаются друг от друга. «Стихиры евангельские» в «перевод Крестьянинова» является своего рода энциклопедией лицевого и фитного пения Большого распева. На материале только этого грандиозного творения нам удалось реконструировать 19 попевочных, 279 (!) лицевых и 80 фитных формул (всего 378 формульных начертаний, разводов и их расшифровок в виде нотолинейной записи). Результаты анализа формул позволили определить стиль Большого распева Стихир евангельских в «перевод» мастера как мелизматический, что совпало еще и с обозначением некоторых списков данных стихир, приводимых в рукописях изучаемого периода: «Большой распев», «Большое знамя».

Источником для реконструкции авторской Азбуки Федора Крестьянина нам также послужил уже упоминавшийся справочник — «Фиты разводные, перевод Крестьянинов». Материал этого руководства впервые был помещен в реконструированной нами разводной Азбуке мастера¹³. М. В. Бражников отметил, что Фитник этот, «строго говоря, не является его (мастера) сочинением — это скорее всего собрание личных редакций, известных Ф. Крестьянину фитных напевов»¹⁴. Как следует из материала теоретиче-

ского руководства его основу составляют начертания и разводы попевок, лиц и фит из Октоиха, Стихиряря праздничного, Ирмология, *Стихир евангельских*, тропарей, «кенаников», крестобогородичных. В воссозданную нами Азбуку вошли все представленные в Фитнике формулы.

Приступим к сравнительному анализу формул Стихир Евангельских из справочника с формулами данных стихир, вычлененных из перевода Федора Крестьянина на один и тот же гимнографический текст. Результаты исследования показали, что формулы Фитника и формулы Стихир — различные явления. На один и тот же гимнографический текст даются разные и начертания, и разводы формул. Синхронное сопоставление их разводов невозможно. Что касается формул Фитника, то они относятся к песнопениям силлабо-мелизматического стиля, как правило, обозначаемого в рукописях ремаркой «Малый распев», тогда как формулы Стихир в переводе Крестьянинова относятся к Большому распеву мелизматического типа. Непонимание данного обстоятельства приводит к ошибочным результатам.

Приведем пример. Не выполнив реконструкции формул Стихир евангельских Крестьянина, то есть, не определив их начертаний, разводов и типов (попевка, лицо, фита), исследователь З. М. Гусейнова проводит некорректное сопоставление «строк» или «фрагментов» данных авторских песнопений со «строками», относящимися к тем же Стихирам, но содержащимися в Фитнике мастера. Несовпадение строк исследователь подчеркивает неоднократно, но не объясняет причину этого явления. Автор заключает: «Совпадает, но с небольшими разночтениями только одна строка из всех фрагментов Стихир евангельских, показанных в Фитнике»¹⁵. Отметим, что это единственный случай совпадения формулы в Большом и Малом распеве Стихир евангельских. Автор также замечает: «Шиндин Б. А. в одной из своих работ определяет Фитник Федора Крестьянина как единственное певческое руководство большого распева. Вероятно, с этой точки зрения можно все фитники рассматривать как руководства по большому распеву...»¹⁶. Как видим, автор находится в полной уверенности, что в Фитнике приведен материал именно Большого распева. На самом деле, как следует из нашего исследования, здесь даны формулы Стихир евангельских Малого распева, имеющие кардинальное различие с формулами «перевода Крестьянинова» *Большого* распева.

Таким образом, *синхронный поформульный* анализ распевов песнопения на один и тот же гимнографический текст должен опираться на определенную исследовательскую методику, пренебрежение которой может привести к ошибочным результатам. Ядром этой методики является сопоставление одних и тех же формул. Параметрами определения соответствия формулы для проведения синхронного анализа являются:

1) тождественность или значительное сходство начертания, которое в разных списках может иметь элементы знаковой вариантности; 2) близость разводов, также либо тождественных, либо соотносящихся на уровне вариантности внутреннего порядка; 3) соотнесение формул с материалом песнопения (включая подтекстовку), к которому они относятся; 4) классификация их по единой стилевой принадлежности. Если данные параметры отсутствуют, то синхронное сопоставление невозможно. Игнорирование или не владение данной методикой приводит подчас к неточным выводам.

Поформульное синхронное сопоставление, помимо четкого выявления структуры распевов, позволяет в ряде случаев уточнить их атрибуцию, выявить характер генетической связи архетипов, прототипов, производных и авторских интерпретаций, дать определенные представления о степени общности и различия рассматриваемых произведений¹⁷.

Остановимся на этом подробнее.

Как составная часть текстологического метода поформульный синхронный анализ авторских распевов того или иного песнопения проводится хронологически на всем протяжении эволюции музыкального текста по множеству выявленных списков. Древнейший из всех существующих списков, положивший начало музыкальному развитию произведения, определяется как *архетип* (для большинства песнопений это списки XII—XV вв.). Список, имеющий основополагающее значение для появления авторских распевов, можно определить как *прототип* (рубеж XV—XVI в.). На основе прототипа в последней четверти XVI в. возникают его *производные* — новые музыкальные тексты в региональной традиции, как правило, закрепленные в соответствующих скрипториях. В архетипе, прототипе и производном мелодические формулы в основном фиксируются *тайнозамкненно*, без развода «дробным знаменем». Авторский распев песнопения, как показывает его поформульное сопоставление, в большинстве случаев возникает не сам по себе, а на основе исторического развития производного. Авторские произведения (первые из них обозначаются в источниках рубежа XVI—XVII вв. и затем бытуют на протяжении всего XVII в.) изобилуют *разводами* тайнозамкненных начертаний. Выявление общности и различий между всеми выстроенными в хронологическом порядке типизированными списками песнопения показывает, что, как правило, авторские распевы — конечный результат поэтапной целенаправленной работы нескольких поколений древнерусских распевщиков, сочетающей в себе черты традиций и новаторства.

Применение синхронного поформульного анализа к авторским распевам делает также возможным выявление динамики творческого процесса, выраженной в единых принципах творчества древ-

нерусских распевщиков: во внутриформульной вариантности, а также во внешних формульно-преобразующей и формульно-обновляющей вариантностях¹⁸.

Следующий и окончательным этап анализа — выявление своеобразия преломления этих единичных творческих принципов в разных авторских распевках — осуществляется при обращении к образно-мелодическому строю произведения. Чтобы определить, как решены художественные задачи высшего уровня в творчестве мастеров, необходимо выполнить *интонационно-формульный анализ* применительно к музыкально-поэтическому содержанию песнопения. Для этого, прежде всего, следует произвести расшифровку распевов — перевод на современную нотацию — по возможно большему числу списков, путем сопоставления формульного состава песнопений в хронологическом порядке от самых ранних авторских до поздних пометных. Раскроем примененную нами в данном случае методику этой расшифровки.

Первым этапом стало выявление формульного строения песнопений с помощью уже раскрытого формульно-текстологического метода исследования. Кратко отразим его суть в аспекте расшифровки песнопения². Записи авторского произведения изучаются в хронологическом порядке, начиная с древнейшего периода. Затем выявляются тайнозамкнутые списки, начертания формул в которых соответствуют их разводам в авторских песнопениях. Благодаря выявленному соответствию данных начертаний и разводов определяется формульный состав. Только такое исследование, на наш взгляд, придаст расшифровке наиболее осмысленный и точный характер. Зная формульный состав песнопений, мы можем четко различать подводы, ядра и концовки (финалы) формул, определять, где расположены одинаковые формулы, а значит выполнять их единообразную расшифровку. Благодаря знанию формульной структуры мы сможем наблюдать, в разводах каких формул (во множестве списков одного и того же песнопения) имеются различия, которые не выходят за рамки исходного мелодического рисунка, то есть соотносятся на уровне внутриформульной вариантности. Следовательно, перевод формул на современную нотацию нами будет осуществлен с учетом данного обстоятельства, в результате чего тонкие ритмо-интонационные различия будут определены как авторские особенности, отраженные на уровне этого типа вариантности. Таким образом, проведя первый этап исследования и восстановив формульную структуру песнопений, которые нам предстоит расшифровать, мы выполняем важнейшую часть аналитической работы и придаем своему варианту их расшифровки наиболее точный характер. Без проведения данной работы неизбежны значительные ошибки и несоответствия в переводе крюковых (невменных) текстов на нотолинейные, а значит — получение неверных выво-

дов в ходе исследования музыкальных особенностей авторских произведений.

Следующий второй этап расшифровки напева выполняется при помощи ретроспективного метода. По рукописям второй половины XVII в. проводится поиск списков, близких авторскому по графике знакового состава. В данных списках появляются указательные и звуковысотные киноарные пометы, а зачастую еще и признаки. По пометам и признакам только и возможно выявить звуковысотность и некоторые ритмические особенности распева. На основании возможности большего количества таких списков и производится расшифровка анонимных распевов второй половины XVII в. Так как в этот период чувствуется стремление писцов унифицировать списки, то они мелодически очень близки. Звуковысотность и ритмическое значение знамен проверяется не только на основании помет и признаков данных списков, но и на материале справочных руководств XVII в.: «Ключа» инока Христофора, «Извещения» Александра Мезенца, Фитника Федора Крестьянина и т. п. Затем, полученный в виде «двоезнаменника» невменно-нотолинейный вариант «накладывается» на беспометную разводную графику формул изучаемого авторского распева. При сопоставлении всех полученных списков выявляются графические различия. Отметим, что они не выходят за рамки внутриформульной вариантности. Окончательно невменно-формульный состав авторских произведений переводится в соответствии с уже полученным нотолинейным результатом, при этом, однако, расшифровка уточняется на уровне мельчайших авторских отклонений. Установленная формульная сегментация песнопений помогает при расшифровке как одинаковых формул, так и тех, которые обладают единичными блоками, в том числе финальными, а также дает возможность выполнить анализ формы авторского песнопения и выявить в нем образно-смысловые связи текста и напева.

Теперь, после расшифровки, возможно перейти к высшему аналитическому уровню: выявлению образно-смысловых связей текста и напева в авторском произведении. Исследователь Е. Л. Бурилина указала «основные средства, способствующие достижению образно-смысловой связи текста и музыки» в монодии XVI—XVII вв. Это — распевание, юбилирование важного в смысловом отношении слова фитой или внутрислоговым распевом.; прием повтора напевом отдельных слов и строк текста, смену высотной области напева, сдвига ладовых опор, а также композиция напева в виде соотношения протяженных и более коротких слов, распевных и речитативных строк, членение песнопения на крупные разделы. Каждый из приемов «подчеркивания» слова может выполнять или только конструктивную, или только смысловую функцию, а также совмещать обе функции. Автор исследо-

вания считает, что применение данных мелодических средств «акцентирования» слова является основным приемом, с помощью которого осуществляется образно-смысловое взаимодействие слова и напева¹⁹. Вслед за М. В. Бражниковым Е. Л. Бурилина отмечает особую роль мелодических кадансов, которые своим напевом подчеркивают цезуры текста.

Проведенное формульно-интонационное исследование авторских циклов, а также отдельных произведений выдающихся мастеров древнерусского певческого искусства позволило нам сделать следующие выводы по вопросу образно-смысловых связей текста и напева²⁰. Во-первых, установлено, что в целом ряде авторских произведений формульная структура сложилась ранее и вкладом мастеров во многовековую эволюцию песнопений следует считать раскрытие на основе традиций своей школы музыкального значения ранее не разведенных формул, изложение дробным знаменем уже сложившихся на рубеже XV—XVII вв. композиций. Следовательно, мастерски выполненные композиции, глубоко отражающие смысл поэтического текста, не были плодом их творчества, а сложились на протяжении веков в творчестве их безымянных предшественников. Но мы с уверенностью можем сказать, что Варлаам Рогов, Федор Крестьянин, Иван Лукошков, Логин Шишелов, Иона Зуй, Фаддей Суботин отточили в своих произведениях образно-смысловые грани, а в ряде случаев придали им особую глубину. Их личное творчество проявилось в собственном разводе тайнозамкнутых формул (принцип внутрiformульной вариантности) и в частичном обновлении формульного состава произведений (обновляющая вариантность).

Что касается создания собственных музыкальных композиций, не имеющих в прошлом аналогов, то данное наиболее смелое в каноническом искусстве творческое направление связано, главным образом, с песнопениями сложных мелизматических стилей — Большого знаменного, Путевого, Демественного. Вместе с тем на рубеже XVI—XVII вв. мастера создавали новые композиции в стилистике малого или «умеренного» знамени. Это диктовалось новыми задачами, как, например, создание более краткого и менее торжественного распева к Стихирам крестным, или напротив более протяженного распева Ипакоев воскресных (Иван Лукошков), или распевание новых гимнографических текстов (Логин Шишелов). Конечно же, здесь не было полностью свободного творчества в современном понимании. Оно также основывалось на определенных формульных структурах, уже сложившихся в теории пения и подчиненных в ряде случаев еще и гласовой принадлежности. Тем не менее, именно на материале таких новаторских произведений особенно четко можно проследить авторские особенности преломления общих

принципов творчества выдающимися мастерами на уровне музыкально-образных связей текста и напева.

Раскроем методику, примененную для анализа образно-смыслового содержания авторского песнопения.

Первоначально необходимо проанализировать гимнографический текст, лежащий в основе распева, выявить его автора, понять его смысловые доминанты. Для определения его формы мы опираемся на положения о принципах формообразования, принятых в искусстве проповеди (гомилетики) — предложение, изложение, нравственное приложение. Впервые этот метод анализа был предложен И. Е. Лозовой. Как правило, в песнопениях благодаря такой структуре поэтического текста выделяется экспозиционная первая часть, центральная часть и заключение. Гимнографические тексты песнопений ритмически организованы, что может выражаться: 1) в параллелизме синтаксических конструкций; 2) в единоначатии смежных фраз (анафоре) и др.

Наиболее ярко повышенная ритмичность гимнографического текста проявляется при его делении на строки, которые согласуются своими акцентно-ритмическими границами. Строка предстает в качестве следующей после формулы структурной единицей музыкального текста. Для нее характерны обязательное ритмическое торможение в интонационно типичном кадансирующем участке, волнообразное развитие и мелодическое завершение. Как правило, строка содержит от одной до 2—3 музыкально-графических формул. Причем, как правило, ритм словесного текста гибко следует за смысловым содержанием.

После разделения словесного текста на строки и крупные смысловые части следует приступить к членению музыкального текста. Помимо уже определенной формульной структуры необходимо классифицировать типизированные кадансы-финалисы, которые в общем потоке мелодического движения вносят в распев периодичность и тоникальность. Благодаря своей статичности они останавливают мелодическое движение, разделяя распев на формулы, строки и части. Единными типизированными финалисами строк авторы подчеркивают единство смыслового содержания части, рифмуют строки, выполняющие единые формообразующие функции. Мастерство авторского распева заключается во взаимопроникновении словесного ритма, образно-смыслового содержания гимнографического текста и ритмо-интонационного музыкального кадансирования. Для проведения классификации финалисов формул необходимо разделить концовки на типы, выявить их ладовые завершающие опоры. Помимо такого мощного формообразующего фактора, каким является кадансирование, существуют другие приемы, с помощью которых мастера раскрывали структуру и образно-смысловое содержание текста.

Часто объединению формы песнопения или цикла в единое целое служили некие «сквозные формулы», пронизывающие песнопение. Назовем их ключевыми. Такие повторяющиеся ключевые обороты необходимо вычлени и определить, с какой целью они использовались. Как правило они маркируют начало или завершение крупных частей, выделяют смысловые доминанты и т. д.

После выявления рифмующихся кадансов, ключевых и рифмующихся формул необходимо выявить диапазон каждой из строк, их начальные, срединные и конечные ладовые опоры и затем только приступить к музыкально-формульному анализу каждой части песнопения. Затем следует выявить приемы объединения строк в крупные части. Такими приемами могут служить: единые финалисы строк, единые срединные или заключительные ладовые опоры, ключевые и рифмующиеся формулы. Как правило, в первой части песнопения экспонируются основные приемы формообразования и раскрытия образно-смыслового содержания текста.

Анализируя вторую часть песнопения, следует обратить внимание на приемы, которыми акцентируется ее начало и завершение, а также слова, отражающие смысловую доминанту. Таким приемами могут быть: понижение или повышение области звучания, сдвиг ладовых опор, рифмирование с уже прозвучавшей формулой или строкой предыдущей части, подчеркивание начала длительным фитным или лицевым распевом, акцентирование ключевых слов фитами, лицами, высокой или низкой областью звучания и т. д. Данные приемы служат отражению структурны и образно-смыслового содержания гимнографического текста.

Третья часть песнопения, выполняющая роль завершения, как правило содержит кульминационное построение в точке золотого сечения. Кульминационная зона всей формы отличается наиболее сложным, часто длительным распевом, обладая наиболее развернутым, предельным для данного песнопения диапазоном. Кульминация отражает смысловую доминанту всего песнопения. Необходимо определить музыкальные приемы, играющие роль обобщения смыслового содержания песнопения (возвращение единой ладовой опоры и музыкального материала предшествующих частей, ключевой формулы, приемов формообразования, повторность формул и строк и т. д.).

В целом, необходимо проанализировать, как мастера акцентировали начальные и завершающие строки крупных частей, как они музыкальными средствами обозначали новые повороты в смысле содержания гимнографического текста. Как правило, именно на эти переломные моменты смыслового содержания приходятся повышения или понижения области звучания, фитные или иные внутрислоговые разводы, риф-

мования начальных или заключительных строк частей едиными или близкими распевными формулами, сдвиги ладовых опор.

Итак, представленный метод выявления образно-смысловых связей текста и напева, позволил выявить такие приемы формообразования, как типизированные финалисы, ключевые и рифмующиеся формулы, согласование едиными формулами начальных и завершающих строк крупных разделов-частей, определяющее музыкальные особенности формы, драматургия кульминационных зон, приходящихся на точки золотого сечения, единство или сдвиг ладовых опор, рифмирование строк — все это служит наиболее полному раскрытию глубокого смысла поэтического текста. Особую роль в этом играют фиты, которые своими длительными разводами акцентируют образно-символические вершины гимнографического текста. Отметим, что мастера творчески решали вопросы формообразования. Самобытность распевов проявлялась в переломных моментах формы — в начальных и завершающих строках крупных разделов, в кульминационной точке развития. Напев мастера концентрировал внимание на наиболее значительных участках словесно-поэтического текста, акцентировал ключевые слова, подчеркивает крупные разделы формы. Выявленные приемы формообразования и средства раскрытия поэтики гимнографического текста не были изобретены распевицами «лично». Они складывались на протяжении веков, образуя некие канонические правила. Но характер использования данных приемов в авторских произведениях свидетельствует об их многообразном и индивидуальном развитии выдающимися мастерами.

Примечания

1. См.: Фролов С. В. «Большой» распев Федора Крестьянина // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. Л., 1981. Т. 36. С. 295—307.

2. О нем, напр., см.: Парфентьев Н. П. Выдающийся московский распевиц XVI начала XVII в. Федор Крестьянин и его произведения // Парфентьев Н. П. Выдающиеся русские музыканты XVI—XVII столетий: Избр. науч. ст. / сост. и вступ. ст. Н. В. Парфентьевой. — Челябинск: ЮУрГУ, 2005. С. 43—66; Парфентьев Н. П. Хроника творческой деятельности Федора Крестьянина в 1598—1607 гг. / Н. П. Парфентьев, Парфентьева Н. В. // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: сб. науч. тр. Челябинск: ЮУрГУ, 2006. Вып. 4. С. 100—129.

3. См.: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII вв. Челябинск, 1993.

4. См.: Александр Мезенец и прочие. Извещение... желающим учиться пению (1670 г.) / введ., публ., перев. и историч. исслед. Н. П. Парфентьева; коммент. и исслед. З. М. Гусейновой. Челябинск: Книга, 1996.

5. См. подробнее: Парфентьева Н. В. К реконструкции азбуки попевок «Усольского мастеропения» // Музыкальная культура Православного мира: традиции, Теория, Практика: мат-лы междунар. конф. /

Рос. академия музыки им. Гнесиных. М., 1994. — С. 226—227.

6. Федор Крестьянин. Стихиры / публ., пер. и исслед. М. В. Бражникова // Памятники русского музыкального искусства. М., 1974. Вып. 3.

7. Парфентьев Н. П. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI—XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма / ИИФиФ СО АН СССР Новосибирск, 1985. С. 61, 62, 69. См. также: Парфентьев Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв. : Школы. Центры. Мастера. Свердловск, 1991. С. 143, 230.

8. См. : Парфентьева Н. В. Разработка теории пения усольскими мастерами Строгановской школы XVI—XVII вв. // Народная культура Урала в эпоху феодализма / УрО АН СССР. Свердловск, 1990. С. 5—7; Парфентьева Н. В. О некоторых особенностях авторских разводов фит (по певческим рукописям XVII в.) // Музыкальная культура Средневековья / Центр музей древнерус. культуры и искусства им. А. Рублева; Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Вып. 1. М., 1990. С. 223—225.

9. Новые памятники знаменного распева / сост. М. В. Бражников. Л., 1976. С. 28—31.

10. Фролов С. В. «Большой» распев Федора Крестьянина // ТОДРЛ. Л., 1981. Т. 36. С. 295—307.

11. Прием реконструкции авторских разводов по песнопениям впервые представлен в работе: Парфентьева Н. В. Разработка теории пения усольскими мастерами Строгановской школы XVI—XVII вв. // Народная культура Урала в эпоху феодализма : сб. науч. тр. Свердловск, 1990. С. 7. См. также: Парфентьева Н. П. Славник «О колико блага» как пример творчества мастеров Усольской (Строгановской) школы XVI—XVII вв. // Археография и изучение духовной культуры: мат-лы междунар. науч. конф. Свердловск, 1987. С. 16—17; Парфентьева Н. П. Разработка теории пения усольскими мастерами... С. 7; Парфентьев Н. П.;

Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII вв. Гл. 6 и др.

12. Федор Крестьянин. Стихиры / публ., пер. и исслед. М. В. Бражникова // Памятники русского музыкального искусства. М., 1974. Вып. 3.

13. Парфентьева Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. (На примере произведений выдающихся распевщиков). Челябинск, 1997. С. 18, 255—256; 273—292.

14. Федор Крестьянин. Стихиры. С. 8.

15. Гусейнова З. М. Фитник Федора Крестьянина. СПб., 2001. С. 84.

16. Там же. С. 76.

17. Напр., см. : Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Русский распевщик и музыкальный теоретик XVII в. Фаддей Никитин Суботин и его новооткрытые произведения // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник за 1987 г. М., 1988. С. 138—149; Парфентьева Н. В. Славник «Во вертеле воселился» в Усольском и Московском «переводах» // Древнерусская певческая культура и книжность : сб. науч. тр. / ЛГИТМиК. Л., 1990. Вып. 4. С. 81—99.

18. См.: Парфентьева Н. В. Развитие теории знаменного пения усольскими (строгановскими) распевщиками XVI—XVII вв. // Устные и письменные традиции в духовной культуре народа : мат-лы науч. конф. — Сыктывкар, 1990. С. 67—70; Парфентьев Н. П.; Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII вв.; Парфентьева Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. Челябинск : Изд-во ЧелГУ, 1997.

19. Бурилина Е. Л. Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI—XVII в. (на материале певческой рукописной книги «Обиход» : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. наук. Л., 1984. С. 18—19.

20. См.: Парфентьев Н. П.; Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII вв.; Парфентьева Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв.

Поступила в редакцию 22 января 2010 г.

ПАРФЕНТЬЕВА Наталья Владимировна, декан исторического факультета ЮУрГУ, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Автор более 60 трудов, в том числе 3 монографий, в области истории и теории древнерусского искусства.

E-mail: panv@susu.ac.ru

PARFENTIEVA Natalya Vladimirovna is Dean of the Faculty of History of South Ural State University, Dr.Sc. (Art History), Professor, an honored arts worker of the Russian Federation. She is author of more than 60 works, including 3 monographs, in the sphere of the Old Russian art history and theory.

E-mail: panv@susu.ac.ru

О ПРИНЦИПАХ ФОРМИРОВАНИЯ РЕСУРСНОЙ БАЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ СТУДЕНЧЕСТВА НА ПРИМЕРЕ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ УНИВЕРСИТЕТСКОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ

Н. В. Парфентьева, Н. П. Парфентьев

PRINCIPLES OF FORMATION OF THE RESOURCE BASE OF THE STUDENTS' ARTISTIC AESTHETIC EDUCATION ON THE EXAMPLE OF THE ART COLLECTION OF THE UNIVERSITY ART MUSEUM

N. V. Parfentieva, N. P. Parfentiev

На основе изучения опыта работы университетских музеев, в том числе художественного музея ЮУрГУ удалось выделить основные современные принципы создания и составления художественных коллекций. основополагающие принципы художественной оценки, системности, историзма, эффективности и открытости функционирования коллекций, внедрения новых информационных технологий, информационно-ресурсного развития позволяют целенаправленно комплектовались фонды, способствуют полноте собраний, четкому учету экспонатов, активной научно-исследовательской работе на современном уровне. Основой музейной коллекции ЮУрГУ являются произведения искусства живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, скульптуры, дизайна, архитектурного проектирования, театральное-декорационного и декоративно-классических видов пространственных искусств. В перспективе типология памятников будет расширяться в соответствии с задачами отражения и репрезентации художественных процессов, происходящих на Южном Урале и в отечественном искусстве

Ключевые слова: университетский художественный музей, принципы создания и составления художественных коллекций, формирование электронной ресурсной базы художественного образования студенчества.

After studying the experience of the university museums work including South Ural State University Art Museum the author points out the modern principles of the art collections composing. Basic principles of the art estimation, system, historicism, efficiency and functioning openness of collections, introduction of the new informational technologies and information-resource development allow forming the funds, promoting the completeness of collections, the accurate stocktaking of exhibits and active research work at the modern level. In perspective the typology of monuments will extend according to the problems of reflection and representation of the art processes taking place in the South Ural and in the Russian art.

Keywords: University Art Museum, principles of creation and composing of art collections, formation of electronic resource base of the student art education.

Выступая центром изучения, обогащения и сохранения достижений культуры и науки, университет деятельно участвует в решении социальных и духовных проблем современности. Процесс университетского образования диктует необходимость расширения сферы музейной деятельности для воспитания студенчества на высоких нравственных и художественных образцах, что особенно актуально в русле решения стоящих перед обществом проблем гармонизации личности, снижения социальной напряженности, воспитания историко-патриотической, гражданской культуры молодежи.

Одной из форм достижений данной цели является деятельность университетского музея. Научно-методическое обеспечение деятельности такого музея в соответствии с его концепцией и сложившейся практикой позволяют расширить научно-методические и информационно-коммуникативные компетенции университета, направить их на улучшение образовательного процесса, на подготовку кадров высшей квалификации и в целом на повышение социально-общественного значения университета в формировании отечественной сферы науки и культуры¹.

Обратимся к опыту музейного строительства на примере художественного музея Южно-Уральского государственного университета, включающего Зал искусств, коллекцию произведений современного изобразительного искусства, Информационно-образовательный центр «Русский музей: виртуальный филиал» (открыт при сотрудничестве с ГРМ, Санкт-Петербург). В основе концепции Музея искусств ЮУрГУ заложена идея оптимизации учебно-воспитательного процесса путем информационно-выставочной и учебно-образовательной работы, осуществляемой в сотрудничестве университета с ведущими учреждениями, организациями и выдающимися деятелями искусства и культуры.

Деятельность Музея представлена тремя крупными направлениями: *выставочно-экскурсионным, музейно-коллекционным, информационно-ресурсным*. Разработанный на этой основе проект «Научно-методическое обеспечение деятельности Музея искусств Южно-Уральского государственного университета в сфере художественно-эстетического образования и воспитания студенчества» поддержан грантом Министерства образования и науки РФ в рамках Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы» (2009—2010 гг.).

Южно-Уральский госуниверситет — самый крупный вуз региона и один из крупнейших университетов страны. История его возникновения отражает монументально-героическую эпоху Великой Отечественной войны. Вуз был основан в 1943 г. как Челябинский механико-машиностроительный институт. Это был ответ на вызов сурового военного времени. Изначально институт был ориентирован на решение крупных оборонных и народно-хозяйственных задач. Эта философия развития, идущая из военных лет, существует до нашего времени. В 1951 г. ЧММ был преобразован в Челябинский политехнический институт (ЧПИ), в 1990 — в Челябинский государственный технический университет (ЧГТИ). Свое нынешнее название — Южно-Уральский государственный университет (ЮУрГУ) — вуз получил в 1997 г.

Смысл преобразования заключался в активном вхождении в жизнь традиционного технического вуза широкого спектра гуманитарных наук, что выразилось в открытии таких специальностей, как история, филология, политология, социология, журналистика, юриспруденция, экономика, искусствоведение и др. Помимо этого открылись такие визуальные и художественные центры как Зал искусств, Телецентр, Центр творчества, Студенческая филармония. Прекрасной традицией университета стало ежегодное открытие филармонического сезона на сцене Актового зала выступлени-

ем всемирно известных симфонических оркестров страны (им Е. Светланова, под управлением В. Федосеева, под управлением Горенштена). Можно констатировать дальнейшее преобразование ЮУрГУ в качественно новое учебное заведение, отвечающее современному уровню и сложившейся в мировом образовательном процессе практике. В ходе успешного развития университета и его преобразования были поставлены и успешно решены задачи по формированию новой методики преподавания гуманитарных дисциплин, новых подходов к исследовательской работе посредством синтеза достижений отечественной и зарубежной науки, а также широкого применения информационных технологий в образовании. Все это усиливает возможности влияния на процессы, протекающие в социальной жизни общества. Участие университета в данном процессе, а также новые тенденции развития гуманитарных дисциплин органично подвели его к созданию Музея искусств.

В связи с этим необходимо напомнить о культурной миссии Южно-Уральского университета, имеющей многолетние традиции, помогающей формировать новое представление о месте человека в обществе и новый тип личности, интеллектуально и духовной развитой, имеющей доступ ко всем достижениям мировой науки и искусства. Показателем этих тенденций, наметившихся еще в 1960-е гг., в период так называемой хрущевской «оттепели» и идеологического освобождения от социально-политических, духовных запретов предшествующих десятилетий, стало развитие студенческого любительского творчества, ныне поддерживаемого Центром творчества и досуга ЮУрГУ, создание театра-студии «Манекен», который впоследствии вырос в широко известный профессиональный театр Челябинска. Постсоветский этап стал временем утверждения плюралистической свободы мировоззрения, значительной динамизации всех процессов. Эта атмосфера способствовала еще большему вхождению искусства в научно-образовательный процесс. Связи университета с учреждениями культуры и искусства города, региона, страны дополнились международными контактами.

В настоящее время город и регион обладает развитой инфраструктурой учреждений культуры и искусства. Наиболее значимы из них: Академический театр оперы и балета им. М. И. Глинки, Академический театр драмы им. Н. Ю. Орлова, Челябинское концертное объединение, Челябинский музей искусств, Челябинский институт музыки им. П. И. Чайковского. Университет активно сотрудничает с этими крупнейшими образованиями.

Что касается пластических искусств, то их профессиональное изучение постепенно входи-

ло в образовательное пространство ЮУрГУ с помощью инженерно-строительного факультета, где преподавали лучшие архитекторы города, выпускники Ленинградского и Московского архитектурных вузов. В 1960-е гг. было по-новому осмыслено взаимодействие пространственных искусств: архитекторы стали активно сотрудничать с художниками, в стенах Челябинского политехнического института появились произведения живописца Василий Андреевич Неясова (1926—1984). Есть основания считать В. А. Неясова автором двух настенных панно в парадном вестибюле главного корпуса ЮУрГУ². Вестибюль также украшает копия статуи «Россия» скульптора Н. А. Лаврецкого. Сама статуя, отлитая из чугуна мастерами г. Касли и представленная в 1890 г. на всемирной выставке в Париже, получила там Гран-при. Увеличенная копия выполнена в 1995—1998 гг. также на Каслинском заводе местными мастерами — выпускниками кафедры «Литейное производство», подарена университету выпускником 1961 г. А. В. Долиным.

Неотъемлемой частью облика вуза стали произведения скульпторов. Народным художником России Вардкесом Айковичем Авакяном выполнены бронзовая скульптура студента на площади перед главным корпусом, ставшая символом вуза и частью его эмблемы, мраморные портреты крупных научных деятелей университета для фойе второго этажа, мраморный портретный бюст А. С. Пушкина для Пушкинского зала, установленные после реконструкции высотной части здания бронзовые скульптуры Прометея и Славы (Ники), мраморная скульптура девушки, составляющая единый комплекс с фонтаном в фойе третьего корпуса. В читальном зале главного корпуса ЮУрГУ помещен мастерски выполненный в керамике фриз челябинского скульптора А. П. Кудрявцева с запечатленными на нем образами различных эпох в истории искусства от Древнего Египта до абстрактной живописи. Эти произведения искусства, расположенные на территории университета, исподволь воспитывают студентов и оказывают влияние на них в течение всех лет, проведенных в вузе.

В марте 2003 г. в университете была образована кафедра искусствоведения и культурологии. Она готовит студентов и аспирантов по направлению «Искусствоведение». В мае того же года усилиями сотрудников кафедры и руководства вуза был открыт Зал искусств. За годы деятельности университетского Зала искусств как выставочно-экспозиционного центра сложились несколько направлений работы. *Академическое направление* дает уникальную возможность проведения выставок, сформированных из собраний ведущих художественных музеев региона и стра-

ны, экспонирования шедевров, составляющих золотой фонд отечественного и мирового наследия. Следующее направление — организация выставок работ из мастерских и собраний *современных художников* отражает живое дыхание современного художественного процесса. Выставочной современной художественной культуры — *фотоискусство* дает большие возможности установления международных контактов, знакомства с миром современности. Так как выставочная деятельность протекает в университете, то обязательной частью работы должна стать демонстрация *любительского творчества* (высокого уровня) преподавателей, сотрудников и студентов художественных специальностей.

Спецификой деятельности Зала искусств является также работа на стыке информационно-выставочного и учебно-образовательного направлений. Этот ракурс особенно ярко может найти отражение в тематике юбилейных выставок, например, посвященных юбилею выдающихся деятелей искусства (так, в Зале искусств университета прошли выставки, посвященные Рембрандту, Н. Гоголю, С. Есенину, М. Цветаевой) или в тематике, близкой научной университетской жизни («Гравированный портрет ученых-естествоиспытателей XVI—XIX вв. из собрания Г. Ф. Оттена», «Старинная учебная книга» и др.). Как видим, спецификой художественной выставочной деятельности является ее дидактическая направленность, ориентированная прежде всего на студенчество. Это необходимый критерий отбора экспонируемого материала. В качестве яркого примера такой деятельности приведем научно-методические разработки преподавателей кафедры Г. С. Трифионовой («Портреты ученых — памятники искусства европейского гравированного портрета XVI—XIX вв.») и Н. В. Мухиной («Старинная учебная книга»).

Если кратко охарактеризовать выставочно-экскурсионную работу Зала искусств, то она является фундаментом для развития всех последующих уровней деятельности художественного музея ЮУрГУ: информационно-ресурсной и музейно-коллекционной. Работа Зала искусств сопровождается встречами с художниками, деятелями искусств, выступлениями творческих коллективов и солистов, изданием каталогов, экскурсионным обслуживанием для студентов университета и города. Кроме того, кафедра искусствоведения коллекционирует произведения искусства — дары художников-экспонентов.

Следующим шагом формирования Художественного музея ЮУрГУ стало открытие в 2005 г. современного Информационно-образовательного центра «Русский музей: виртуальный филиал». Это совместный проект с Государственным Русским музеем (Санкт-Петербург). Виртуаль-

ный филиал ГРМ расположен в Пушкинском зале, который был специально оборудован мультимедийным комплексом. Новый статус Пушкинского зала служит эстетическому образованию всех студентов ЮУрГУ, студентов других вузов, школьников города и области, а также профессиональному росту молодых искусствоведов Образовательный фонд виртуального музея составляет более 500 единиц хранения: книги, альбомы, видеофильмы, диски, слайды и компьютерные программы.

Большую часть этого фонда Государственный Русский музей безвозмездно передал университету. Собственно Медиатека включает свыше 100 мультимедийных фильмов и интерактивных программ, созданных Русским музеем на базе его бесценных художественных коллекций, охватывающих исторический период с X по XXI вв. Медиатека объединяет программы по различным темам, посвященным истории русского искусства, музейного собирательства, изучения и показа экспонатов.

Объем информации, представленной в медиатеке, расширяет возможности преподавателя вуза в подготовке материала в рамках социально-гуманитарных (художественно-эстетических) дисциплин и в целом, в построении образовательного процесса. Огромный потенциал может быть использован в полном объеме в обучении студентов в соответствии с планами и стандартами высшего профессионального образования, он адаптирован к особенностям построения специализированных авторских лекционных курсов и позволяет раскрывать явления, которые составляют основу региональной образовательной среды. Именно поэтому основной задачей стала разработка научно-методических рекомендаций по систематизации мультимедийной базы ГРМ и формированию отдельных разделов в зависимости от степени расширенности курса и представленности теоретического материала гуманитарной дисциплины.

После тщательного анализа каталога медиатеки ГРМ и изучения основных подходов к оформлению теоретического и практического материалов в виде мультимедийных фильмов и интерактивных программ выявилась необходимость выделения трех приоритетных направлений: общеобразовательного, социально-гуманитарного (культурологическое, художественное) и узкоспециализированного (искусствоведческое). Отдельным блоком можно выделить программы по организации занятий для детской аудитории, в том числе, по методикам работы с детьми, разработанным Российским центром музейной педагогики и детского творчества. Сотрудниками кафедры разработана система навигации по информационно-мультимедийным ресурсам медиатеки

ГРМ. Это подборка наиболее полезных, с точки зрения образовательного процесса, программ, отобранных для конкретного курса, либо отдельной гуманитарной дисциплины, что позволяет как преподавателю, так и студенту легко ориентироваться в информационном пространстве медиатеки Русского музея, экономить время на поиске нужного материала.

Помимо методического обеспечения работы с уже существующей медиатекой специалисты-искусствоведы ЮУрГУ приступили к пополнению ее ресурсной базы новыми мультимедийными программами. Они выполняются на основе размещения в виртуальном и сетевом пространстве реальных выставок университетского выставочного Зала искусств. Отметим, что за шесть лет работы в Зале осуществившего 60 выставок, в том числе совместно с ГРМ, Российской Академией художеств, государственными картинными галереями Челябинска и Екатеринбурга, общественными союзами художников, государственными библиотеками, видными коллекционерами. Каждая выставка сопровождается изданием каталога, экскурсионной деятельностью. Средства современных компьютерных и сетевых технологий позволяют расширить возможности подобного «каталога» до научного электронного издания, сохранив при этом его иллюстративность и наглядность. Речь идет о новых мультимедийных программах. Издание программы осуществляется в двух вариантах: первый — на электронном носителе (компакт-диск), в котором программа предстанет в наиболее полном виде; второй выставляется в сети интернет в усеченном виде.

В целом, подобные мультимедийные программы служат не только введением в тему выставки, но раскрывают концептуальные замыслы куратора. Программы дополняют экспозиционный ряд электронными изображениями музейных предметов, которые невозможно выставить по причине нехватки площадей или по условиям хранения (например, графики). Интерактивные программы дают возможность освободить пространство художественной выставки от печатного текста аннотаций и в то же время дать наиболее полную информацию об экспонатах. Масштабные мультимедиапроекции и инсталляции возможно использовать как прием экспозиционного дизайна. Реконструкции утраченных предметов и модели незавершенных художественных объектов становятся самостоятельными электронными экспонатами наряду с живописью, графикой и т. д. Кроме того, создание подобных программ — это важный шаг в формировании электронных ресурсов в образовательной, музейной и научной деятельности. В качестве примера подобного электронного ресурса можно представить проект «Исто-

рия ненаписанной картины». Челябинский художник В. А. Неясов в 1984 г. ушел из жизни, не успев написать историческое полотно «Воссоединение волжских народов с Россией». По происхождению из мордовского народа, он с особым интересом исследовал исторические судьбы волжских народов и вложил в подготовительную работу весь свой талант и мастерство. Университет выставил огромный подготовительный картон и этюды мастера в Зале искусств. Выставка привлекла внимание благодаря эпической силе, мощи и историческому значению работы, трагически прерванной из-за кончины мастера³. На основе этих материалов создана электронная версия. Картина незаконченный шедевр воссоздается в виртуальном пространстве и возрождается на новом уровне для истории отечественной живописи.

Следующим логическим шагом после открытия Зала искусств и информационно-образовательного центра «Русский музей: виртуальный филиал» стало образование собственного музейного фонда, отражающего два типа коллекций:

1. Образовательная коллекция — материал, связанный с коллекционированием произведений, исполненных в различных техниках и материалах, используемых студентами в практической части курсов согласно программе: Введение в историю искусства, Описание и анализ произведений искусства, Техники изобразительного искусства, Основы рисунка и живописи и др.

2. Собственно художественная коллекция, связанная с изучением художественной культуры и истории искусства Южного Урала. В нее входят произведения художников Челябинска, Челябинской и других областей региона, а также произведения, типичные для того или иного стиля, направления. В фонд университетского музея входят произведения основных пространственных искусств — живописи, графики, скульптуры, архитектуры, декоративно-прикладного искусства, дизайна. Временные рамки коллекции ограничены XX в., так как именно этот период является временем активного развития этих видов искусства на Южном Урале и в Челябинске. Кроме того, коллекция призвана освещать и современные художественный процесс. Осуществляется сбор материалов из личных архивов деятелей искусства и науки⁴.

Результатами деятельности университетского художественного музея стало также создание ресурсно-информационной базы данных по музейной коллекции:

1. Подготовка каталогов-справочников музейно-выставочных коллекций;

2. Разработка сайта с постоянным его обновлением и информационным наполнением.

Масштабная работа по включению музея в Интернет с обновлением музейного сайта, с при-

влечением материалов образовательного цикла необходима для достижения современного состояния музейного дела. Ядром данной деятельности становится интерактивная база данных коллекций, виртуальные выставки и экскурсии, учебные программы и познавательные игры.

На основе изучения опыта работы университетских музеев, в том числе художественного музея ЮУрГУ удалось выделить основные современные принципы создания и составления художественных коллекций.

Новая концепция образования в России уделяет важное внимание принципу непрерывного образования, его единой системе, охватывающей все звенья этой системы — дошкольные и внешкольные учреждения, средние и высшие учебные заведения, а также созданию комфортной среды для самостоятельного обучения. Однако в целевой функции всего образования (в особенности высшего) заложено некоторое противоречие. Оно заключается в том, что с одной стороны в процессе обучения необходимо выработать целостное мировоззрение, а с другой — осуществлять специализацию образования, готовить специалистов в узких областях науки и практической деятельности. Как правило, основное внимание уделяется второй из указанных сторон, при недооценке первой. Музей университета призван устранить это противоречие. Именно поэтому он играет особую роль в системе непрерывного и дополнительного образования для любых возрастных и профессиональных категорий посетителей⁵. Все возрастные категории, посещающие музей, находят его работу интересной и полезной, что способствует лучшему пониманию роли музеев в сохранении отечественного культурного наследия. Главный принцип работы — общедоступность для посетителей, стремление привлечь как можно более широкую публику (студентов, преподавателей, школьников, ветеранов), демонстрация открытости и конструктивности в работе с посетителями. Именно образовательно-воспитательная работа составляет важнейший элемент современной музейной коммуникации.

Университетский художественный музей призван реализовать функции трех социальных институтов: образования, науки и культуры. В этой связи наиболее ответственна деятельность музея по сбору и сохранению памятников искусства с передачей специфических знаний об образцах высокой морали и духовности. Эти функции имеют двойственный характер, поскольку направлены не только на аккумуляцию культурного наследия и создание культурных образцов, но и на выполнение обязанностей культурно-информационной среды, посредством которой формируется высокая духовность и гражданская ответ-

ственность. Музей призван быть источником и проводником знаний о нравственности, личности и обществе⁶. Поэтому основополагающий принцип формирования художественной коллекции музея является дидактический, учебно-воспитательный. Подобная специфика деятельности университетского музея определяет все дальнейшее формирование коллекций, осуществляемое в специфическом функциональном контексте. Состав создаваемых коллекций обусловлен образовательной программой по обучению специалистов-искусствоведов, а также задачами учебно-образовательного курса культурологии и учебно-воспитательного процесса для студентов всех факультетов вуза и специальных классов базовых для университета школ. Это необходимый критерий отбора материала коллекций.

Принцип художественной оценки коллекции отражается в искусствоведческом анализе произведений искусства с целью отбора наиболее характерных для того или иного художника, определяющих стилистические особенности его творчества. Принцип системности обязывает включение в коллекцию произведений главных видов пространственных искусств: живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, скульптуры, дизайна, архитектурного проектирования, наиболее ярко отражающих периодизацию развития искусства. Принцип историзма определяет временные рамки коллекции, которые совпадают с периодом активного развития этих видов искусства в Челябинске и на Южном Урале и охватывают XX в. и современный художественный процесс. Этот принцип отражается также в необходимости сбора архивных данных о жизни и деятельности мастеров искусств Южного Урала, о текущем творчестве.

Принцип эффективности и открытости функционирования коллекций предполагает внедрение новых информационных технологий при описании и систематизации коллекций и введении в широкий учебный и научный оборот коллекционных материалов через информационную систему обработки научных фондов, создание новых электронных информационных ресурсов для обмена с различными центрами их сохранения, изучения и распространения.

Принцип информационно-ресурсного развития особенно актуален, так как в научно-образовательной системе, реализующей свои функции через университетский музей, на первый план выступают следующие задачи: более полное удовлетворение потребностей личности в постоянной обновлении знаний непосредственно по месту учебы, более быстрое и возможно наиболее полное снабжение исследователей исчерпывающей научной информацией и ускорение доведения результатов научных работы до обще-

ственности, обеспечение студентов содержательной учебной информацией и средствами быстрого контроля и коррекции уровня знаний. Университетский музей дает возможности проявления творческой активности студентов, предоставляя желающим участвовать в обсуждении экспозиций, проведения конференций, семинаров и ведения экскурсий. Таким образом, университетские художественные коллекции являются еще и активно функционирующей базой данных. Особенностью музея искусств ЮУрГУ является наличие уникальной ресурсной базы, основу которой составляют электронные материалы образовательного центра «Виртуальный филиал Государственного Русского музея». Как отмечалось, разработана система навигации по информационно-мультимедийным ресурсам медиатеки, создаются новые информационные ресурсы из обучающих программ, сконцентрированных в каталогах выставок, в описании коллекций. Таким образом, музей функционирует как современный информационный центр, оснащенный серьезным методическим обеспечением.

Выявленные принципы коллекционирования, пополнения фондов, их систематизации и введения в информационное пространство позволяют вести научно-исследовательскую, фондовую, научно-просветительскую работу. Университетский музей постепенно превращается в центр науки и культуры, он ориентирован не только на учебный процесс и научно-исследовательскую деятельность, но и на широкую публику, на просветительство граждан. Основополагающие принципы художественной оценки, системности, историзма, эффективности и открытости функционирования коллекций, внедрения новых информационных технологий, информационно-ресурсного развития позволяют целенаправленно комплектовались фонды, способствуют полноте собраний, четкому учету экспонатов, активной научно-исследовательской работе на современном уровне⁷. Основой музейной коллекции ЮУрГУ являются произведения искусства классических видов пространственных искусств. В перспективе типология памятников будет расширяться в соответствии с задачами отражения и репрезентации художественных процессов, происходящих на Южном Урале и в отечественном искусстве.

Освоение и практика научного описания произведений музейной коллекции представляет собой важный дидактический этап приобретения и усвоения опыта тесного контакта студента-искусствоведа с произведением искусства, в процессе которого происходит глубокое и непосредственное взаимодействие произведения и того, кто его описывает. Этот процесс контакта-общения с произведением несет в себе неповторимо

остро ощущаемый и переживаемый интеллектуально-чувственный опыт, в процессе которого рождаются первичные определения памятника, так как при описании неизвестного произведения происходит процесс его первичного исследования. Общение с произведением искусства оказывает мощное воздействие, формирующее профессиональное видение будущего специалиста, способность его соотнесения с полученными в процессе обучения искусствоведческими знаниями. Без подобного опыта невозможно сформировать у студентов-искусствоведов способность к экспертным заключениям по произведению, ранее не подвергавшемуся аналитическому исследованию. Подобный опыт первичного описания памятников предшествует следующему более высокому этапу — искусствоведческому анализу на стилистическом и образно-смысловом уровне.

Важное значение Музея искусств состоит и в том, что реализация принципов его деятельности способствует творческому развитию всех студентов университета. В выполнении проекта активно участвуют аспиранты и студенты кафедры искусствоведения и культурологии, которые имеют возможность на практике изучать основы будущей профессиональной деятельности. Создание художественной коллекции решает задачу сохранения культурного наследия региона, приумножает национальное художественное богатство. Создание электронного ресурса из обучающих программ и методических рекомендаций к его использованию выводит уровень художественно-эстетического образования и воспитания студенчества на современный мировой уровень. Методическое объединение потенциала университета и ведущих учреждений науки, культуры и искусства региона в сфере эстетического воспитания студенчества, а также внедрение результатов деятельности в подготовку студентов всех специальностей в рамках курса «культурология» придает работе размах и ведет к значительной оптимизации учебно-воспитательной работы университета в целом.

Таким образом, Музей искусств ЮУрГУ силами преподавателей, аспирантов и студентов осуществляет работу в нескольких направлениях: как учреждение культуры — выявляет, хранит и публикует музейные предметы и коллекции; как научное учреждение — изучает и исследует поступающий в музей материал; как средство социальной политики — приобщает широкие слои населения, в первую очередь студентов и школьников, к познанию духовной и материальной культуры региона посредством выставочных проектов и электронных

информационно-образовательных ресурсов. Подобная деятельность по научному и творческому исследованию истории художественной культуры Южного Урала — важный вклад в российское искусствоведческое образование и науку. Кафедра искусствоведения и культурологии имеет в лице университетского музея прекрасную базу для подготовки специалистов, а сам университет своей деятельностью по коллекционированию, исследованию, сохранению и популяризации искусства вносит достойный вклад в сохранение духовного национального богатства.

Примечания

1. Напр., см.: Трифонова Г. С. Университетский музей науки и искусства: традиции, место и роль в современном культурно-образовательном пространстве вуза // Традиции и новации в отечественной духовной культуре: Сб. материалов третьей южно-уральской межвуз. науч.-практич. конф. Челябинск: ЮУрГУ, 2006. С. 62—69; Парфентьева Н. В. К разработке концепции выставочной и образовательной деятельности университетского зала искусств // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер.: Социально-гуманитарные науки. Челябинск: ЮУрГУ, 2009. Вып. 12. С. 57—63; Трифонова Г. С. Подлинное искусство в пространстве вуза: к формированию концепции сотрудничества университетского и государственных художественных музеев / Г. С. Трифонова // Там же. С. 78—82; Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П. Основные направления деятельности университетского музея искусств и их научно-методическое обеспечение // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер.: Социально-гуманитарные науки. Челябинск: ЮУрГУ, 2009. Вып. 13. С. 48—51; Трифонова Г. С., Логинова Е. С., Русанов Я. А. Научно-методические подходы и принципы в учебно-образовательной деятельности художественного музея ЮУрГУ. На примере работы над выставкой «Василий Андреевич Неясов (1926—1984). Воссоединение волжских народов с Россией, 1948—1983: история не-написанной картины» // Там же. С. 69—77.
2. См.: Трифонова Г. С. Университетский музей науки и искусства... С. 66—69.
3. См.: Трифонова Г. С., Логинова Е. С., Русанов Я. А. Научно-методические подходы и принципы... С. 69—77.
4. См.: Трифонова Г. С. Университетский музей науки и искусства... С. 62—69.
5. См.: Концепция развития учебно-научного музея естественной истории Международного университета природы, общества и человека «Дубна» // <http://www.unidubna.ru/?id=339>
6. См.: Музей для всех / сост. И. М. Косова. М.: АПРИКТ, 2003. С. 8—10.
7. См.: Парфентьева Н. В. Хроника одного художественного проекта // Автограф: Челябинск-арт. 2005. № 3. С. 84—86.

Поступила в редакцию 22 января 2010 г.

Парфентьева Наталья Владимировна, декан исторического факультета ЮУрГУ, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Автор более 50 трудов, в том числе 3 монографий, в области истории и теории древнерусского искусства. E-mail: panv@susu.ac.ru

Parfent'eva Natalia Vladimirovna, the dean of the historical faculty SUSU, the doctor of art criticism, the professor, the honored member of arts of the Russian Federation. The author more than 50 proceedings, including 3 monographs, in the field of a history and the theory of old Russian art. E-mail: panv@susu.ac.ru

Парфентьев Николай Павлович, заведующий кафедрой искусствоведения и культурологии ЮУрГУ, доктор исторических наук, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации. Автор более 80 научных трудов, в том числе 6 монографий, в области истории духовной культуры России и древнерусского искусства. E-mail: panp@susu.ac.ru

Parfent'ev Nikolay Pavlovich, the head of the chair of art criticism and cultural science SUSU, the doctor of historical sciences, the doctor of art criticism, the professor, the honored member of science of the Russian Federation. The author more than 80 proceedings, including 6 monographs, in the field of a history of spiritual culture of Russia and old Russian art. E-mail: panp@susu.ac.ru

НЕКОТОРЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИКОНОПИСИ СТАРООБРЯДЦЕВ ЮЖНОГО УРАЛА

Я. А. Русанов

SOME ICONOGRAPHIC AND TYPOLOGICAL PECULIARITIES OF THE SOUTH URAL OLD BELIEVERS ICONOGRAPHY

Y. A. Rusanov

Старообрядцы многое сделали для сохранения православной иконописи древнерусской традиции. В то время, когда ортодоксальная церковь предпочитала академическую живопись, общины «древлего благочестия» тщательно оберегали и хранили старые заветы и традиции иконного письма. Изучение произведений старообрядческих мастерских убеждает в том, что они представляют собой крупное явление в истории отечественного искусства, расширяющее представление об иконописи Нового времени. Традиции, заложенные в поморской школе иконописи, претворялись в более поздних иконах Невьянска и мастерских других городов Урала. Старообрядческая иконопись как никакая другая подчинена догматическому смыслу, не отступает от канона как образа символического богословия.

Ключевые слова: древнерусская икона, старообрядческие традиции иконописи, иконописные мастерские на Урале.

Old Believers did a lot to preserve an orthodox iconography of the Old Russian tradition. While the Orthodox Church preferred the academic painting, Old Believers carefully preserved the old precepts and traditions of the icon painting. The study of creative works of the Old Believers' workshops prove that they play an important role in the Russian art history, they expand the idea of the New time iconography. The traditions of the coast-dwelling iconography school were realized in the later icons of the workshops of Nevyansk and workshops of other cities of the Ural. The iconography of Old Believers is subordinated to the dogmatic sense; it follows the canon as an image of the symbolical divinity.

Keywords: old Russian icon, Old Believers traditions of iconography, iconographic workshops in the Ural.

Важнейшими задачами в исследовании памятников старообрядческой иконописи Южного Урала являются комплексный искусствоведческий анализ воплощенных в них стилевых направлений, поэтапное изучение материала с привлечением сопоставлений, позволяющих установить истоки и причины общности тех или иных форм, историю развития общих и локальных особенностей самих памятников. Необходимо вычленение ряда атрибутивных черт, свойственных памятникам данной местности, в сопоставлении с чертами старообрядческих икон других регионов России. За этим подразумевается анализ технико-технологических (толщина левкаса, шлифовка доски, красители и т. д.), стилистических (используемые прориси; влияние «больших» стилей академической живописи: барокко, классицизм), авторских (характер почерков, манера написания ликов, фигур, архитектурного фона) особенностей исследуемых произведений.

Известно, что в развернувшихся спорах об образе и церкви между старообрядцами и «никонианами» большое значение придавалось иконописи. Икона стала своеобразным атрибутом, показывающим принадлежность к тому или иному

согласию, или же к официальной церкви. Необходимо отметить, что уже с конца XVII в. в официальном иконописании начинается серьезная трансформация древнерусской иконописной традиции. С этого времени иконопись постепенно приобретает черты, свойственные западной живописи. Все чаще иконники, ориентированные на официальную церковь, работали в так называемой «фряжской» (итальянской) манере. По словам выдающегося старообрядческого иконописца конца XIX — начала XX вв. А. Я. Богатенко, «хотя некоторые детали, например, прописывание ликов яичными красками, а не маслом, складки и пробела на рисунках фряжского стиля подражают иконописным, но в целом, это уже не иконное письмо, а живописные картины»¹.

Среди наиболее отчетливых формальных признаков старообрядческих икон можно отметить несколько особенностей: изображение традиционного восьмиконечного креста, в отличие от нового четырехконечного «латинского креста»; написание имени Христа «IC» (Исус), а не «IIIC» (Иисус); изображение двуперстного благословляющего жеста (в официальном православии было введено христоименное сложение для иере-

ев и троеперстие для мирян). Однако с течением времени, когда старообрядческое движение разделилось на десятки больших и мелких толков, появились различные интерпретации изображаемых на иконах символов и сюжетов, принимаемых в одних и не принимаемых в других соглашениях. Из числа наиболее известных примеров можно назвать дискуссии о написании титла на кресте Христовом. В этом вопросе «отдельное мнение» было у поморцев, полагавших, что на распятии следовало изображать не оскорбительную для христиан «титлу пилатову» «[I[сус] H[азарей] Ц[арь] И[удейский]», а надпись: «Ц[а]рь Сл[а]вы I[сус] X[ристо]с С[ы]н Б[о]жий».

На основе описаний иконостасов Выговских часовен, произведенной правительственной комиссией 1739 г.², можно выявить их характерные признаки. Почти все иконостасы XVIII в. многоярусны, включают в себя четыре-пять рядов: местный, деисусный, праздничный, пророческий, праотеческий. Не всегда присутствует праздничный и праотеческий ряды, только в наиболее крупных иконостасах. Характерной чертой местного ряда является отсутствие даже подобия царских врат, а также южных и северных врат, ведущих в помещения дьяконника и жертвенника. Отсутствие алтаря в Выговских часовнях, связанное с эсхатологическими представлениями об «антихристовом никоновском» царстве, когда врата в святое святых закрыты, отныне определяет положение иконостаса: иконы прислонены вплотную к центральной стене. Изменение конструкции местного чина отразилось и на составе икон. Кроме соборной часовни Данилова монастыря, нигде нет «Благовещения Пресвятой Богородицы» и изображений четырех евангелистов. Ни в одной часовне нет изображений Архангелов и святых дьяконов в первом ряду икон.

Для деисусного чина характерен апостольский тип. Причем старообрядцы никогда не помещают над центром местного ряда икону «Тайной вечери». Ее распространение в Русской церкви связано с послениконовским временем и, хотя икона являет над царскими вратами образ евхаристии, она достаточно спорна из-за присутствия Иуды Искариота. В чередовании чиннов старообрядцы придерживаются древней традиции, когда после местного идет деисусный, обязательно с двенадцатью апостолами и только затем праздничные ряды.

Для поморских часовен первой половины XIX в. характерно увеличение числа рядов иконостаса, распространение их на боковые стены. Также увеличение количества отдельно стоящих больших и малых образов и более богатое их украшение (серебрение, золочение, сооружение киотов и т. д.). Важным отличием старообрядческих иконостасов от резных иконостасов православных церквей XVIII—XIX вв., являлась их табловая конструкция.

На основе анализа, проведенного исследователями, можно выявить несколько характерных особенностей поморской иконы. Прежде всего, это желтое, возможно, охристое поле икон и свет-

лое личное письмо. Далее, в процессе эволюции манеры поморских иконописцев в конце XVIII — начале XIX в., лики приобретают более темный оттенок, начинают вводиться элементы северного сурового пейзажа. «В изображении горок земли и деревьев угадывается свой рисунок, особенно в ландшафте: на иконе появилось изображение бедной северной природы, напоминающей тундру, покрытую мхом с растущими на ней низкими елками»³. С началом XIX в. личное письмо получает охристый оттенок, фигуры становятся непропорционально вытянутыми, «готическими», высокого роста. Одежды активно украшаются роскошными узорами, золотой инакопью. Таким образом, можно сделать вывод о нарастании в поморской иконописной школе декоративного начала.

Выговские мастера создавали не только многоярусные иконостасы молелен, но также ими в большом количестве писались праздничные иконы, занимались и починкой старых образов. Древние иконы становились образцами, в их иконографии искали подтверждения своей позиции в спорах с «никонианами». Позже, после разгрома Выговской пустыни, много старых икон поступает в разные поморские общины, в том числе и на Южный Урал.

Уральская старообрядческая иконопись имеет весьма многосложную историю. Однако традиционно в искусствознании она ассоциируется главным образом с наиболее изученной «невьянской иконой». Так, начиная с 1990-х гг., исследователи⁴, обнаруживая памятники уральского письма, последовательно выстраивали общую картину их создания мастерами центральной мастерской в г. Невьянске. Множество подписных и датированных икон позволило выявить эволюцию местного иконописания, имена основных иконописцев, время расцвета и спада иконописного мастерства. На основе этого были выделены главные, родовые, черты уральской невянской иконописи, как-то: «цветочный» поэм, особый тип ликов, почерк доличного письма.

Теми же исследователями указывается, что мастерская в Невьянске не была единственной старообрядческой мастерской на Урале. В связи с этим возникает новый комплекс проблем. С одной стороны, не все подобные центры иконописания обнаружены, с другой стороны, на примере уже открытых памятников можно говорить о некотором стилевом разнообразии икон внутри изучаемой школы. До сих пор остается не выясненным вопрос, были ли при заводах Кыштыма, Каслей, Катав-Ивановска, Сатки иконные мастерские, или же здесь просто периодически работали приезжие иконописцы из Невьянска. В свете означенной проблематики целесообразно говорить о Невьянской мастерской как центральной в цепи множества мастерских уральской иконы.

Южноуральские Кыштымский и Каслинский заводы — по значимости вторая после Невьянска вотчина Демидовых в XVIII в. В Кыштымском заводе в 50-е гг. XVIII в. Н. Н. Демидов заложил усадебный комплекс с обязательным для ураль-

ской усадьбы прудом. Как часть ансамбля на острове пруда была возведена церковь Сошествия Святого Духа. Экспертной комиссией Минкультуры СССР, работавшей в Кыштыме в 1989 г. во главе с М. М. Красиным, выявлен ряд подписных икон, датированных 1795—1798 гг.⁵ Даты на иконах совпадают с обустройством первой в Кыштыме церкви на острове. Если церковь являлась частью архитектурного ансамбля усадьбы, то заказчиком икон мог быть только Н. Н. Демидов.

Так как нет свидетельств, что в Кыштымском заводе в то время существовала иконописная мастерская, для написания икон, вероятно, были приглашены иконописцы из Невьянска. По всей видимости, это сотрудничество продолжалось и при новых владельцах и ярких приверженцах старой веры — Л. Расторгуеве, П. Харитонове и Г. Зотове (зятья Расторгуева), в 1809 г. выкупивших у Демидова Кыштымские и Каслинский заводы.

Интересным примером является икона «Рождество Богородицы» из коллекции Челябинского областного музея искусств (ранее — Челябинская областная картинная галерея)⁶. Также как и праздничные иконы, выявленные и датированные первой третью XIX в. группой экспертов М. М. Красилина, эта икона написана на горизонтальной доске и близка им не только размерами, но и письмом и происходит, по-видимому, из этого же праздничного ряда. Икона вытянута по горизонтали, в ней, также как и во многих иконах Нового времени, используется сложная перспектива. Причем автор интерьера использовал традиционный прием, характерный для живописи Ренессанса — построение перспективного плана при помощи замощенного квадратными плитами пола. Следуя за этими плитами, мы обнаружим две плоскости, два перспективных плана, каждый из которых имеет свою точку схода. На одном разворачивается сцена Рождества, на втором — сложная с точки зрения иконографии сцена: с одной стороны — изображение омовения младенца, с другой — сидящего за столом и, как бы, наблюдающего за омовением Иоакима. В геометрическом центре композиции находится колонна композитного ордера, которая делит пространство не только на первый и второй своды, но и в целом разрывает его на две части. Иконографией обусловлен разновременный разрыв (Рождество и «Представление Иоакиму»), перспективным построением — разрыв интерьера. Сцена Рождества, к тому же, имеет более низкий горизонт, а сцена с Иоакимом практически не имеет среднего плана.

Подобное использование композиции нельзя объяснить лишь только степенью профессионализма иконописца, его недостаточным владением перспективой. К тому же владение подобными приемами для написания икон совершенно не обязательно, если вообще допустимо в среде старообрядцев. Достаточно вспомнить «Ветхозаветную Троицу» Симона Ушакова 1671 г. (Государственный Русский музей), где на месте палат Авраама, за плечами Ангела, возвышаются аро-

чные своды, написанные по всем правилам линейной перспективы. Старообрядцы порицали иконопись мастеров Оружейной палаты, и, прежде всего, «фряжское» письмо, которое стилистически тяготело к барокко. Отсюда можно сделать важный вывод, что, скорее всего, архитектурный интерьер был срисован иконописцем с реально существующего, выстроенного в классицистическом стиле, со строгими колоннами, роскошными драпировками. Общий строй иконы — теплый колорит, мягкие тона от золотого к красному, разреженная композиция, разбросанные фигуры слуг, Иоаким, наблюдающий за омовением, — создает впечатление некоей бытовой сцены. Так мог богатый зажиточный купец наблюдать за рождением своих детей, что подкрепляется «реальностью» интерьера. Сама Богородица изображена лишь один раз, в сцене с купелью. Ее фигуру выделяет лишь нимб, и если бы не он, ее легко было бы потерять из виду, на фоне фигур прислуги. Вся икона наполнена лиричной чувственной атмосферой. Это не случайно, так как праздник Рождества Богородицы традиционно почитался как великий дар, как начало всего нового (по старому календарю это был первый Великий праздник в новом году).

Но в тоже время Рождество Богородицы — предвестник образа праздника Рождества Христова. Оба они воспринимались в христианском сознании не только как высший Божественный дар, но как начало земных страданий Бога-Сына на земле. Именно эта составляющая отчетливо прослеживается в византийской традиции иконографии, в ее типичной отстраненности, аскетичности, которая в русской традиции отходит на второй план, оставляя место торжеству Рождения. Степень отрешенности в восприятии образа, здесь во многом определяется ролью интерьера. В Византии изображаемые события происходят как бы перед зданием, тем самым не ограничивая временем и пространством смысл и суть происходящего. Присутствие богатых палат как свидетельства достатка Иоакима и Анны обязательно для всех изображений. Но это лишь символ, призванный указать, где исторически происходило событие. В русском иконописании архитектура принимает смысл триумфа, поэтому не случайно здесь и во многих других иконах, начиная с XVII в., используются подобию арочных сводов, напоминающих триумфальные арки. Такое переосмысление события потребовало композиционное и идейное единство плоскости изображения, архитектурный фон стал стержнем этого единства, включив в свой интерьер происходящее. Уместно отметить и то, что зачастую иконы Рождества Богородицы являлись храмовыми иконами, а соответственно, образ палат не редко принимал формы конкретной существующей церкви.

В анализируемой старообрядческой иконе эта тенденция проявляется еще глубже. Если на иконах XVI—XVII вв. в многоярусном здании еще прочитывается образ Небесного Иерусалима, весьма материальный, но все же отдаленный от

зрителя, то здесь и сам зритель включается в «рапахнутый» перед ним интерьер. Доказательством тому служит, прежде всего, сам факт изображения интерьера и почти полное отсутствие фигур на переднем плане, словно это место оставлено специально для молящегося перед иконой. И снова перспективно сокращающийся пол, уводящий нас вглубь помещения, а не наоборот, раскрывающий обратной перспективой бесконечность Небесного пространства. И чрезвычайная нарративность сюжета, когда иконописец выступает словно рассказчик, тщательно и с любовью описывающий подробности великого события. Эта икона, по мнению исследователей, происходит из праздничного ряда кыштымской церкви. Возможно, именно этот факт и столь явственная реальность изображаемого здания впоследствии даст исследователям уральской старообрядческой иконописи множество любопытных открытий.

Поля рассматриваемой иконы «Рождество Богоматери» украшены гравированным орнаментом из веток и листьев. Этот орнамент несет в себе черты архитектурного барокко. В целом отголоски барочных мотивов можно встретить в драпировке балдахина над ложем Анны, в тонном решении одеяний персонажей, а также вообще в яркой цветовой композиции. Подобные мотивы декорировки свидетельствуют лишь о небольшом проникновении черт живописных стилей Нового времени, без заимствований их главных, содержательных основ. Старообрядческая иконопись Нового времени остается в рамках символической традиции древнерусской сакральной иконописи.

В старообрядческой традиции, чрезвычайно распространены иконы, имеющие апокалиптическую направленность. Икона «Архистратиг Михаил (Архангел Михаил Грозных сил воевода) со святыми на полях»⁷, подписная, имеет датировку, но утраты красочного слоя не позволяют дополнительно установить дату. «По нижнему полю иконы надпись: «Написася въ лѣто 3..I [?]-го года м[еся]ца мая а [1] дня»⁸. Предположительно дата создания — 1802 г. Иконография Архангела Грозных сил воеводы сложилась на основе текстов и иллюстраций Апокалипсиса. Архангел Михаил изображен в образе огненного всадника, архистратига-предводителя небесного воинства, огненным оружием побеждающего сатану — образ всего зла и разрушителя жизни. Уральская икона имеет некоторые иконографические особенности. Над водами с тонущим в них городом, изображенными завитками, на которых лежит на «четвереньках» человекообразное существо — сатана, скачет на огненном крылатом коне огненный крылатый всадник с раскрытыми в стороны руками. К его губам приставлена труба, а в руке он держит Писание. В верхнем левом углу на облаке изображен Иисус Христос, рядом с которым изображен стол с жертвенными чашами — символом причастия, прообраз спасения.

Следующий, иконостасный образ «Богоматерь Казанская»⁹, датирован первой половиной

XIX в. Икона писана без ковчега, особенностью является ее удлиненность по вертикали. Образ оплечный, внизу на широком поле надпись удлиненными буквами: «Образ Казанскія пресвятыя Богородицы»¹⁰. Узорочье на кромках омофора прописано плотной густой темперой, почти рельефно, с золоченым растительным орнаментом. Сравнивая образ с иконой «Богоматерь Казанская с избранными святыми на полях» из собрания Свердловского областного краеведческого музея¹¹, можно найти много общего в деталях одежд, а также вообще в исполнении омофора. Сходны эти иконы также и по лику Богоматери. Можно было бы даже предположить, что лики были выполнены по одной прориси, но одна деталь отличает их — взор Богоматери, вернее его устремленность. На иконе из Свердловского музея взор устремлен на зрителя, на иконе из Челябинского музея — немного вправо, в сторону младенца Христа, что придает лику черту некой отстраненности, даже грустной задумчивости. Младенец изображен стоящим фронтально на коленях у Богоматери, правой рукой благословляющий через двуперстие.

Образ «Вседержитель со святыми на полях»¹², датированный первой половиной XIX века, со слов дарителя О. В. Булыгина привезен из города Сатки Челябинской области¹³ вместе с иконами «Архидьякон Лаврентий»¹⁴ и «Архидьякон Стефан»¹⁵. Вседержитель в крестчатом нимбе с книгой, раскрытой на тексте: «Приидити ко мне вси труждающиеся и обремененнии...» изображен поколенно. На фоне киноварной вязью надпись «Господь Вседержитель». Сравнивая эту икону с «Вседержителем»¹⁶ середины XVIII в. из музея «Невьянская икона» в Екатеринбурге, мы обнаруживаем очевидное сходство в их рисунке. Отличия небольшие и касаются лишь характера прописывания складок на одеянии. Что же касается ликов, то на обеих иконах в них прослеживаются одни и те же линии. Подобное сходство позволяет сделать вывод о том, что эти иконы писаны по одной прориси.

Сопоставляя эти две иконы, написанные разницей как минимум в 50 лет, можно проследить внутреннюю эволюцию мастерства иконописцев. Икона середины XVIII в. «белотелая», ее отличает несколько грубоватая манера исполнения лика. Резкие переходы от разбеленных, вохренных частей к затененным участкам лика приводит к тому, что объемная моделировка лица практически отсутствует. Менее резкие тональные переходы, более мягкие тени в той степени, что можно говорить о пластике лика. Икона богаче декорирована, более изощренное золочение одеяний, что приводит к некой легкости, даже воздушности, изображения.

Результатом работы одной из мастерских находящейся, по всей видимости, на Южном Урале явились две коллекции уральских икон: частное собрание О. Г. Калнина и иконостас моленного дома Старообрядческой поморской общины г. Челябинска¹⁷. Временем создания данных икон можно считать вторую половину XIX в. Все

их можно условно разделить на три группы: 1) праздничные, так называемые «аналойные», иконы; 2) иконостасные образы; 3) иконы-пядницы. Стилистически по написанию памятники иконостаса близки к иконам собрания О. Г. Калнина, что позволяет говорить о существовании на территории Южного Урала иконописной мастерской, выполнявшей различные заказы. Особый интерес представляют иконостасные образы, которые наиболее тяготеют к манере поморского письма, позволяют судить о едином заказе, в данном случае для моленного дома. Прослеживается несколько различных манер (почерков) исполнения икон. Вместе с тем, здесь мы видим особые черты, объединяющие их и позволяющие говорить о единстве письма, характерном для одной мастерской.

Старообрядцы многое сделали для сохранения в отечественном искусстве православной иконописи древнерусской традиции. В то время, когда ортодоксальная церковь предпочитала академическую живопись, общины «древлего благочестия» тщательно оберегали и хранили старые заветы и традиции иконного письма. Изучение подобиных мастерских убеждает в том, что это крупное явление в истории отечественного искусства, расширяющее представление об иконописи Нового времени. Следует также отметить, что выговские истоки иконописного мастерства послужили мощной основой для появления уральской иконы. Традиции, заложенные в поморской школе иконописи, претворяются в более поздних иконах Невьянска, и не только. Несмотря на некоторые влияния академического искусства, тем не менее старообрядческая иконопись всегда подчинена догматическому смыслу и не отступает от канона как образа символического богословия.

Примечания

1. Богатенко А. Я. Стиль в русской современной иконописи // Изборник «Слова правды». — М., 1907. Кн. 2. С. 44. Цит. по: Вестник музея Невьянской иконы. — Екатеринбург, 2004. С. 70.
2. См.: Захарова С. О. Некоторые особенности богослужебной культуры старообрядцев Выга и их отражение в памятниках иконописи // История культуры в памятниках и исследованиях: сб.

науч. тр. / под ред. Н. П. Парфентьева. Челябинск: ЧелГУ. 1991. С. 14—35.

3. Дружинин В. Г. К истории крестьянского искусства XVIII—XIX вв. в Олонецкой губ. (Художественное наследие Выгорецкой поморской обители) // Известия АН СССР. Л., 1926. Сер. 6. Вып. 15—17. С. 1482.

4. Напр., см: Гольнец Г. В. Уральская икона // Сезоны-95. М., 1995. С. 74—85; Невьянская икона. Екатеринбург, 1997; Уральская икона. Екатеринбург, 1998; Пантелеева Г. И. Памятники Древней Руси из собрания Челябинской областной картинной галереи. Челябинск, 2003; Вестник музея «Невьянская икона». Екатеринбург, 2004. Вып. 1—2.

5. См.: Пантелеева Г. И. Памятники древней Руси из собрания Челябинской областной картинной галереи. С. 12.

6. ЧОМИ, № Ж-1253.

7. ЧОМИ, № Ж-1546.

8. Невьянская икона. С. 150.

9. ЧОМИ, № Ж-1183.

10. По замечанию главного хранителя Шадринского краеведческого музея М. И. Зуевой, эта икона близка по размерам и письму Богоматери Владимирской из Спасо-Преображенского собора города Шадринска, находящейся в настоящее время в Курганской епархии. См.: Пантелеева Г. И. Памятники древней Руси из собрания Челябинской областной картинной галереи. С. 100.

11. СОКМ, № И-280.

12. ЧОМИ, № Ж-2182.

13. Пантелеева Г. И. Памятники древней Руси ... С. 101.

14. ЧОМИ, № Ж-864.

15. ЧОМИ, № Ж-863.

16. Музей невянской иконы (Екатеринбург). Инв. НИ-18/91. Опубликовано: Музей «Невьянская икона». Екатеринбург, 2005 г. С. 56—57.

17. См.: Русанов Я. А. Южно Уральские памятники старообрядческой иконописи конца XIX — начала XX вв. (по материалам частного собрания О. Г. Калнина) // Вестник ЮУрГУ. Сер.: Социально-гуманитарные науки. — Челябинск, 2008 — Вып. 10. С. 79—85; Русанов Я. А. Памятники иконописи в собрании Челябинской общины старообрядцев-поморцев // Наука ЮУрГУ: мат-лы 60-й науч. конф. Челябинск, 2008. С. 140—143.

Поступила в редакцию 20 января 2010 г.

РУСАНОВ Ярослав Алексеевич. Родился в 1983 г., представитель кафедры искусствознания и культурологии ЮУрГУ. В 2005 г. с отличием закончил Южно-Уральский государственный университет по специальности «Искусствоведение». Область научных интересов — древнерусская иконопись и ее поздние традиции на Урале.

RUSANOV Yaroslav Alekseevich is a professor of the Art History and Culture Studies Department of South Ural State University. He was born in 1983. In 2005 he graduated from South Ural State University, major was Art History. In 2008 he finished the postgraduate school. Research interests: history of the Old Russian icon painting traditions in the Ural. E-mail: blv@susu.ac.ru

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА ЮЖНОУРАЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА К. В. ФОКИНА

Г. С. Трифонова

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF THE MONUMENTAL PAINTING ANALYSIS ON THE BASIS OF THE CREATIVE WORK OF THE SOUTH URAL ARTIST K. V. FOKIN

G. S. Trifonova

Раскрывается практическое применение многообразия принципов искусствоведческого исследования монументальной живописи. Анализ вида носит обзорный характер с точки зрения природы, сущности, функционирования монументального искусства и искусства монументальной живописи. Рассмотрен региональный аспект развития монументального искусства периода апогея его развития в поздний советский период. Автор рассматривает этапы обретения монументальной живописью советского периода собственного языка, школы и реализации ее социальной и эстетическо-пластической программы на примере творчества одного из ведущих южноуральских художников — К. В. Фокина. Анализируются причины кризиса монументализма в перестроечный и постперестроечный период, рассматривается пример личного выхода художника из кризиса. Показывается реальное действие методологического комплекса исследовательских принципов общего, индивидуального, целого и частного, обращение к методам социальной психологии, психологии восприятия, анализа языка пространственных искусств, монографического метода исследования характера творчества художника-монументалиста К. В. Фокина.

Ключевые слова: иконопись, старообрядческая традиция, иконописные мастерские на Южном Урале.

The article deals with the practical application of various principles of the art research of the monumental painting, one of the most important kinds of dimensional art. It also covers the regional aspect of the monumental art development at its apogee in the late soviet period. The author analyzes the reasons of the monumentalism crisis during the perestroika and post-perestroika periods and the personal crisis overcoming by the artist was taken as an example. The author covers the actual action of the methodical complex of the general, individual, entire and particular research principles; reference to the methods of the social psychology, perception psychology, the analysis of the dimensional art language, monographic method research of the creative work of the muralist K. V. Fokin.

Keywords: methodical principles of the art criticism research, analysis of the dimensional art language, monographic method research of artist's creative work, monumental art, monumental painting, synthesis of arts.

В изучении истории искусства Южного Урала особое место занимает вид искусства, интегрирующий проблемы социального общественного предназначения искусства, проблемы создания художественной, эстетически и духовно насыщенной, осмысленной и организованной среды, взаимодействия пространственных видов искусства, строящих и формирующих эту среду, которая сама призвана воздействовать на мироощущение, образ жизни и формирование мировоззрения человека. Речь идет о монументальном искусстве и его виде — монументальной живописи.

В процессе исследования монументальной живописи Южного Урала, то есть в постижении он-

тологических составляющих данного вида, его теории и истории, выявления источников и памятников монументальной живописи, изучения творчества ведущих художников, создавших значительные монументальные циклы, важное значение в достижении результатов на отдельных этапах и в целом в изучении монументальной живописи во всем историческом временном развороте на Южном Урале приобретают методы исследования, которые проистекают из объекта, предмета, целей и задач, которые стоят перед исследователем.

Принимая во внимание универсальный и синтетический характер исследуемой проблемы — мо-

монументальной живописи южноуральского региона, ее общественное назначение, ее сложную семантико-символическую смысловую, языковую, пространственную полифункциональную природу в XX столетии, исследователь оказывается перед сложным сплетением социологических, теоретических, психологических и историко-искусствоведческих проблем, не суммарно составляющих этот исключительный феномен под названием «монументальная живопись», разрешение которых возможно с помощью целой системы методов, как общенаучных и традиционных гуманитарных, так и специфических, сугубо искусствоведческих. При этом региональный колорит искусства монументальной живописи, конкретизация означенных вопросов на примере творчества одного из крупнейших художников-монументалистов южноуральского края Константина Владимировича Фокина, ставит исследователя перед необходимостью поиска таких методологических принципов, которые позволили бы разобраться в сложном сплетении названных проблем и раскрыть диалектику исторического времени, сцепления с ним монументальной живописи и ее достижения на Южном Урале в творчестве К. Фокина.

В исследовании региональной монументальной живописи должна быть применена логическая стадийная последовательность в раскрытии комплекса задач, разрешение которых позволит вплотную приблизиться к раскрытию особенностей монументальной живописи на Южном Урале и рассмотреть один из ее узловых этапов — 1970 — первую половину 1980-х гг. на примере творчества ее выдающегося представителя К. Фокина.

Всеобщая история искусств закономерно уделяет внимание проблеме монументальной живописи в русле важнейших онтологических вопросов происхождения искусства. В отечественном искусствознании XX в. монументальное искусство и его проблематика, его история и теория, современные проблемы получили особенно заинтересованное внимание со стороны исследователей не только в меру объективности — действительно важного в структуре искусств вида, определяющего картину мира и стиль той или иной эпохи, самого являющегося ярким носителем стиля, но и в силу общественной природы этого вида, адресуемого не столько отдельной личности, индивидуальности, сколько человеку как общественной единице, гражданину, но и народу, массе¹.

Рассматривая монументализм великой христианской эпохи Древней Руси, мы видим, что это единый целостный мир архитектуры, храмовой росписи, иконописи, скульптурной пластики, искусства книги, объединенный единой великой идеей христианского мироздания. Искусство XX в. советского периода претендует на столь же великий монументализм, построенный насквозь на светской, мирской идее, которая своим сходством как бы заимствует у христианства идеи всеобщего братства, человеколюбия, гуманности, жертвенности, героизма и подвига во имя счастья всего человечества, во имя своей родины.

Чтобы разобраться в сложной и противоречивой природе монументального искусства советского периода, необходимо привлечь методы исторической науки, политологии, социальной психологии, несомненно, философии и ее раздела — философии искусства. Сообразуясь со стратегическими задачами построения диктатуры пролетариата, будучи включено в программу «ленинского плана монументальной пропаганды», монументальное искусство реализуется и функционирует в границах семиологии своего вида, призванное увековечить общезначимое, общечеловеческое — события, личности, образы-символы. В монументальном искусстве, в его природе ситуативное, окказиональное сопрягается с всеобщим, непреходящим, с вечным и общечеловеческим, и даже надмирным. Методы семиотического анализа способствуют раскрытию природы монументального образа-символа, означенного и означаемого языком искусства. В поисках сущности воплощенного в том или ином памятнике монументального искусства или состоянии этого искусства в тот или иной исторический период важно различать спекулятивное и подлинно глубокое содержание, что также трудно сделать без привлечения методов социальной психологии и политологии.

В анализе сущности художественного образа в произведениях монументального искусства, в нашем случае — монументальной живописи — чрезвычайно важны теоретические методы, раскрывающие природу пространственных искусств, в границах которых проявляются произведения монументальной живописи. К ним могут быть отнесены теоретические методы построения пространства; принципы взаимодействия пространства живописи и архитектуры (пропорциональные, ритмические, композиционные законы и их неповторимое преломление в данном произведении живописи); принципы построения живописного образа в монументальной живописи.

Отмечая начало советской монументальной живописи, необходимо обратить внимание на типологию памятников в виде образцов агитационно-массового искусства Октябрьской революции и гражданской войны — это оформление художниками улиц, зданий, площадей к революционным праздникам².

При этом необходимо отметить принципиальное значение для монументального искусства, монументальной пропаганды роль плаката, оформления праздничных шествий, а также агитационных поездов и пароходов³.

Идеи крупной монументальной содержательной формы со времени гражданской войны вплоть до начала тридцатых годов не были утрачены, но, ввиду сложного социального периода, связанного с разрухой, лихорадочными темпами и гигантским напряжением сил народа в осуществлении индустриализации, они нашли свое претворение более всего в 1920-е гг. в станковой живописи и далее в 1930-е гг., в решении задач создания среды для промышленного труда и производства ре-

шались задачи уже не монументальной живописи, а цветодизайна. Так, к открытию ЧТЗ имени Сталина в Челябинске 1 июня 1933 г. группа архитекторов и художников, в состав которой входила молодая художница Валентина Челинцова и студенты московских художественных и архитектурных специальностей, создавали оформленные цехов, корпусов и праздничную иллюминацию всего завода. С этого времени получило распространение направление монументально-декоративного искусства — оформительское, которое качеством существенно отличалось от гораздо более весомой в художественном отношении монументальной живописи и осуществлялось как вид производственной деятельности мастерских Художественного фонда СССР вплоть до начала 1990-х гг., когда Художественный фонд СССР был расформирован⁴.

Из опыта оформления заводских корпусов великих строек периода индустриализации в Советском Союзе рождается советская школа монументальной живописи. В 1935 г. архитектор И. С. Николаев, руководивший мастерской в Московском архитектурном институте, приглашает Л. А. Бруни оформить Сталинградский тракторный завод к торжествам по случаю пятилетия завода. Бригада архитектурного института совместно с художниками под руководством Бруни разрабатывает программу оформления зданий к празднику, и она становится программой реконструкции промышленной архитектуры с целью придать новое содержание труду — «сделать его привлекательным, легким и радостным»⁵.

Так в МАРХИ по инициативе Льва Александровича Бруни рождается в 1935 г. Мастерская монументальной живописи. Решающую роль в возрождении утраченных принципов монументализма и синтеза искусств наряду с Бруни сыграл В. А. Фаворский. Основой возрождения явилась средневековая настенная живопись, а целый ряд исполненных фресок — Музея охраны материнства и младенчества, мясокомбината им. А. И. Микояна, Дома пионеров и октябрят в Москве, жилых зданий, советского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1937 г., Петровского зала Исторического музея, Текстильного комбината в Ташкенте, на шлюзовых башнях канала Москва — Волга, павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, росписи плафона Большого театра, интерьеров Центрального театра Красной Армии, оформление магистрали Москва — Минск и другие работы мастерской заложили основы советской школы монументальной живописи.⁶

Мастерская и ее талантливые профессора-живописцы заложили теоретические и творческие основы монументальной живописи, рассматривая ее в тесной связи с архитектурой, заговорили о синтезе, о законах архитектоники и специфического монументального пространства на плоскости, о первенстве в рождении стиля именно монументальной живописи. Важно отметить, что становление качественно нового этапа живописи

ного монументализма опиралось на возрождение фресковой живописи под руководством и при участии Н. М. Чернышева, который глубоко исследовал забытую в течение XVIII и XIX вв. великую древнерусскую традицию. В работе мастерской приняли участие художники, которые понесли эту традицию дальше, развивая русскую школу в период социалистического реализма в столичных художественных учебных заведениях — в ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой и МВХПУ (бывш. Строгановское).

В исследовании основ, традиции и стиля монументальной живописи советского времени эпохи расцвета в 1970—80-е гг. на Южном Урале представляется чрезвычайно важным присутствие этой традиции, полученной из первых рук и доставленной в Челябинск такими художниками, как Л. Н. Костина, В. Г. Мишин, С. Л. Черкашин, В. П. Сорокин, З. Н. Латфулин, В. Г. Шаповалов. Особая роль в этой группе мухинцев принадлежит Константину Фокину.

Эти принципы монументализма после закрытия мастерской в 1948 г. были отодвинуты в тень и на целое десятилетие уступили место политике декоративизма.

Прежде, чем рассмотреть контекст развития монументального искусства живописи на Южном Урале и определить характеристические черты творчества монументалиста К. В. Фокина, необходимо остановиться на понимании данного вида искусства в XX в., а именно, о новом взгляде на роль и место монументализма, который принесло это столетие в пространственные искусства.

В историографии на сегодняшний день имеется достаточно развернутый числом и в содержании список публикаций различного объема и масштаба обобщения темы.

Вопросы монументального искусства рассматриваются во всех монографиях, посвященных творчеству советских художников, работавших в том числе и в этом виде пространственных искусств. Особый интерес к данной проблеме возникает в довоенное время, и особенно после Великой Отечественной войны, когда идет формирование и уточнение новых принципов монументализма. На страницах журналов «Творчество», «Декоративное искусство СССР» в конце 1950—1970-е гг. разворачивается дискуссия о современном искусстве, его условности, о новом языке монументальной живописи. Существенную роль в обсуждении теории и практики монументализма имеет выход в 1970-е гг. ежегодника «Советское монументальное искусство» (как, впрочем, и ежегодников «Советская графика», «Советская живопись», «Советская скульптура», «Советское декоративно-прикладное искусство», «Советские художники театра и кино»).

Значительным фактом на пути собирания, обобщения и осмысления путей и достижений монументальной живописи стали труды, опубликованные в конце 1970-х гг. — названный сборник «Мастерская монументальной живописи при

Академии архитектуры СССР 1935—1948» и альбом «Монументальное искусство СССР», автор-составитель В. П. Толстой, где приводится краткий библиографический список вышедших в СССР трудов о монументальном искусстве, и живописи в том числе⁷.

Причины трудностей изучения монументального искусства, и как оказалось, особенно — монументальной живописи, заключаются в самой природе монументального искусства — быть глашатаем государственной политики и идеологии, а потому срок жизни произведения монументального искусства может быть значительно сокращен, несмотря на «вечные» материалы, из которых создаются монументальные памятники. Но в природе монументального искусства есть и другая мощная составляющая — служение вечным непреходящим ценностям человечества, и именно эта составляющая не позволяет «состариться» и превратиться в «ненужность» монументам и росписям, исполненным в древние эпохи и более близкое к нам историческое время. Есть, правда, и еще один аспект оценки отношения общества к сохранности и сбережению памятников монументального от неминуемого природно-атмосферного и физического старения и разрушения — и этот показатель становится критерием культуры данного общества, уважения его к наследию, к традиции. Речь идет о важнейшей составляющей движения человечества по пути развития и эволюции — о памяти. Разрушение памятников на протяжении отечественной истории отражает степень ожесточения и одичания общества. В перестроечное и постперестроечное время эти процессы усилились, что не замедлило отразиться на состоянии монументальной живописи.

Сегодня на Южном Урале в редких случаях мы можем обнаружить следы расцвета монументализма 1970-х гг. — большая часть мозаик, росписей интерьеров и экстерьеров общественных сооружений варварски уничтожены новыми частными владельцами. В лучшем случае произведения были зафиксированы по инициативе художников в период сдачи объектов художественному совету, чаще всего на черно-белых фото, которые хранятся в личных архивах художников этого поколения. Огромный пласт пульсации духа народа, заряженного подчас антагонистическими, но всегда возвышенными мотивациями, на сегодняшний день оказался утраченным, почти растворившись в небытии. Только память самих авторов и поколения, которое явилось свидетелем этих произведений, еще хранит и не дает исчезнуть до конца этому принадлежащему истории наследию монументального искусства.

Актуальность изучения данной темы в срезе достижений XX в. заключается также в новом понимании монументализма, которое привнес в общественное, художественное сознание и искусство именно XX в., и которое не позволяет сузить достижения отечественного монументального искусства до уровня сервильного, политически ангажированного советской властью⁸.

Обособление термина и понятия «монументальное искусство» происходит на рубеже XIX—XX вв. и связано со сформировавшейся в эпоху модернизма концепцией «Gesamtkunstwerk». В 1908 г. известный немецкий архитектор Петер Беренс, учитель Ле Корбюзье, Вальтера Гропиуса и Мисс Ван дер Роэ говорил о монументальном искусстве как о «высшем и важнейшем отражении культуры определенной эпохи». Он писал об эффекте величественности и монументальности даже в произведениях скромного размера, о том, «монументальные произведения по праву призваны оказывать свое воздействие на широкие массы людей». Тяготая к распространению искусства во все сферы жизни и деятельности человека (панэстетизм), в том числе и на промышленность, он обосновывает внутренние закономерности монументального как следование законам пластики, пронизывающим архитектуру и искусство. В противовес эклектике и бутафорскому декоративизму, связанному с буржуазными вкусами, художники и архитекторы — пионеры искусства XX в. обращались к пролетарскому движению: «Люди вновь приступят к возведению монументальных построек, чье величие будет вызывать уважение»⁹.

Исторически в советский период в монументальной живописи существовало несколько стилевых направлений, связанных с различными эстетическими позициями в образном языке и пластике и отношением к содержанию монументальной живописи. Можно перечислительно назвать основные из них: это агитационно-плакатное, связанное с активным знаковым упрощением и обострением призывно-смыслового начала, подчеркнутого и шрифтовыми лозунгами и текстами; близкое ему народно-лубочное направление, связанное с сознательной нацеленностью на язык народного примитива, его ясность, простоту и декоративность; далее следует течение, связанное с усилением декоративизации, где возможны ритмические цветовые абстрактные формы, передающие динамику и плавный умиротворяющий ритм; ориентация на сущностную условную стилистику монументальной росписи на плоскости стены, включающую в себя изобразительность, силуэтную певучесть, ритмизацию плоскости как условного пространства, связь пространства росписи с пространством архитектуры и даже ландшафта — здесь отчетлива традиция древней храмовой монументальной росписи.

С большей или меньшей степенью полноты эти направления и процессы наблюдаются повсеместно в отечественном искусстве послевоенного времени. Художественная практика Южного Урала не стала исключением. Забегая вперед, хочется подчеркнуть, что именно последнее из названных, высшее в шкале ценностных достижений отечественной монументально-декоративной живописи направление в 1970—1980-е гг., ставшее апогеем в развитии этого вида искусства в советское время, нашло наиболее яркое и убедительное воплощение на Южном Урале.

Принимая во внимание характер общественного развития в переломную пору конца 1950 — начала 1960-х гг., мы видим в монументалистике чаще всего декоративно-фольклорные приемы или отдельные образы-знаки, расположенные на нейтральной поверхности фона подчеркнута распластано, как бы утверждая тем самым конструктивную и материальную незыблемость основы — стены. Вместе с тем, с ростом зрелости гражданского мировоззрения в 1960-е гг., с активизацией художественной деятельности в стране и в условиях постоянного роста авторитета и роли искусства в обществе, идеи эстетического преобразования окружающей среды вновь, после эпохи модерна и идей русского классического авангарда, воскресают в художественной и общественной жизни. Развитие всех видов искусства и форм художественной деятельности идет нарастающее. 1970-е гг. становятся десятилетием, когда Южный Урал превращается в регион, чрезвычайно насыщенный появлением произведений монументальной живописи — росписей, мозаик, сграффито и других техник, прежде всего благодаря появлению молодого поколения профессиональных кадров художников-монументалистов¹⁰.

Эти процессы характеризуют отечественное искусство повсеместно. Выставки монументального искусства являются форумами, в которых участвуют мастера всех видов пластических пространственных искусств — живописцы, скульпторы, мастера декоративно-прикладного искусства, архитекторы.

Среди многочисленных мозаик и росписей, исполненных в Челябинской области, Башкирии и Казахстане челябинскими и магнитогорскими художниками, отчетливо проявлены черты стиля ленинградской школы ЛВХПУ. Их учителями были художники, работавшие с Л. Бруни и В. Фаворским в знаменитой Монументальной мастерской, где были заложены основы условного пространства и языка стенописи в пространстве архитектуры. Молодые художники, вышедшие из стен ЛВХПУ к началу 1970-х, явились носителями традиций подлинного монументализма. Среди художников-мастеров, работающих многие годы в столице Южного Урала Челябинске, особое место в области монументальной живописи занимает творчество Константина Фокина.

Соотнося различие масштабов в типологии изучаемого объекта — монументальной живописи страны, Южного Урала — и творчества одного, отдельно взятого, причем обоснованно избранного ее представителя, мы отчетливо должны представить методологические принципы, искусства (что и было сделано выше), но и с достаточной долей убедительности показать не случайность выбора репрезентативной личности. Методологические принципы исследования самого вида пространственного искусства, рассматриваемого стадияльно с различных точек зрения его структурного, функционального, образного, содержательно-смыслового анализа, позволяют в комплексе создать некую методологи-

ческую модель, в которую далее будет включена авторская творческая практика Константина Фокина, как типичного и одновременно ярчайшего представителя данного вида искусства. Раскрытие в этой модели уникальной личности художника и его творчества в целом (метод монографического исследования) позволит объяснить и интерпретировать его произведения стенописи как универсальное свидетельство об истории и современности, о духовном состоянии эпохи, об искусстве и его наполненности в семидесятые — начале восьмидесятых годов прошлого столетия и объяснить финал развития данного вида искусства, датируемого началом 1990-х гг.

Жизнь и творчество Константина Владимировича Фокина связаны с Уралом (родился в 1940 г. в Красноярске, с раннего детства жил в Перми, учился в Свердловске, после окончания ЛВХПУ имени В. И. Мухиной с 1971 г. живет в Челябинске). Его приход в искусство не случаен. Он с юности готовил практически ко всему, чем со времен эпохи Возрождения в своем творчестве занимались и были виртуозами в равной степени художники. Живопись, рисунок, гравюра, сюжетные композиции, портреты, пейзажи, исторические полотна, владение миниатюрной, станковой и масштабной монументальной формой, пристальное внимание к архитектуре, что важно для живописца и вовсе не безразлично, где будут висеть его картины или в каком интерьере разместятся росписи. Имея перед своим духовным взором образцом мастеров эпохи Возрождения и русских старых мастеров, размышлявших о судьбах искусства и истории человечества, о природе искусства, делавшими свои открытия в искусстве, владевших словом и пером, Константин Фокин параллельно развивал в себе и эти способности. Он чуток к литературе, имеет свое представление об отечественной истории, принадлежит к роду Фокиных, прославившему русское искусство в эпоху Серебряного века, прекрасно знает музыку, обладает высокой музыкальной культурой. В структуре личности и жизненного опыта художника К. Фокина есть соответствие его стремлений, возможностей и реализации в художественном творчестве. Чрезвычайно важно в этой, кажется, теоретически идеальной модели значение школы. Начало формирования свободной творческой личности связано с нахождением в период учебы в Свердловском художественном училище — старейшем на Урале — в общении и под влиянием Г. С. Мосина и М. Ш. Брусиловского, художников с передовым свобододолюбивым гражданственным мировоззрением, представляющих на Урале прогрессивное творческое направление в отечественном искусстве 1960-х гг., связанное с ярким кратковременным явлением стиля с его близостью к народной основе, именуемого в советском искусстве героическим суровым стилем.

Далее последовала учеба в Ленинградском художественно-промышленном училище имени В. И. Мухиной, что позволило находиться в гуще

современных творческих исканий, окрашенных строительством преображенной искусством среды жизни, учебы, труда и отдыха в тесном взаимодействии архитектуры и пространственных пластических искусств. Новые идеи нашли себе среду не в традиционной школе станкового искусства, где достаточно сильны были консервативные традиции социалистического реализма, а именно в художественном учебном заведении, где работали и учились представители всех пластических искусств. Здесь сложились условия для восстановления прерванных и охаянных открытий русского классического авангарда, художников 1920—30-х гг. — носителей глубокого понимания языка искусства, опирающегося на гармонию человеческого мироощущения и органику бытия природы и человека, великой истории искусства и культуры.

Ленинградская школа распахивала перед своими воспитанниками — будущими монументалистами — все богатство мирового опыта искусства, но ориентировала не на всеядность. Не нарушая принципов личной творческой свободы и не довлея над индивидуальностью, школа дала ясные обозначения и ориентиры профессиональной и гражданской ответственности художника и служения своим искусством отечеству и прогрессу. Вот почему так художественно полноценно и вместе с тем так узнаваемо индивидуально творчество «мухинцев», творчество которых мы видим в Челябинске: Л. Костиной, В. Мишина, З. Латфулина и К. Фокина.

Творческий путь Константина Фокина наполнен интенсивным трудом: около 150 осуществленных и неосуществленных росписей, мозаик, сграффито, более ста картин, около 300 рисунков, акварелей, гравюр — таков объем созданного художником во временном промежутке 1961—1995 гг.¹¹ Это были годы интенсивного роста, размаха творчества, жажды открытий и решения новых неожиданных задач. И высоких достижений. Своими наиболее значительными осуществленными росписями художник называет исполненный в 1973 г. маслом триптих в Доме культуры с. Чандак Кустанайской обл. Казахстана роспись малом «Наш Казахстан» (6,5×11,5 м), следующие росписи, исполненные в 1975 г. в Челябинске: «Родина» в фойе одноименного кинотеатра и «Восстание Спартака» в ДСО «Спартак». В числе других нужно назвать сграффито в ресторане «Арктика» в 1980 г., которая названа «Полярники Арктики», триптих в актовом зале индустриально-педагогического техникума 1984 г. и роспись зрительного зала ДК в Озерске «Искусство и история», исполненную в 1985.

Наибольший резонанс среди интеллигенции Челябинска и художественной среды, в том числе и за пределами региона вызвала роспись 1979 г. в знаменитом в те годы ресторане «Уральские пельмени», которая была названа художником «Радость жизни». В ней раскрылся во всей зрелости талант Фокина-монументалиста. «Радость жизни» продемонстрировала программу стено-

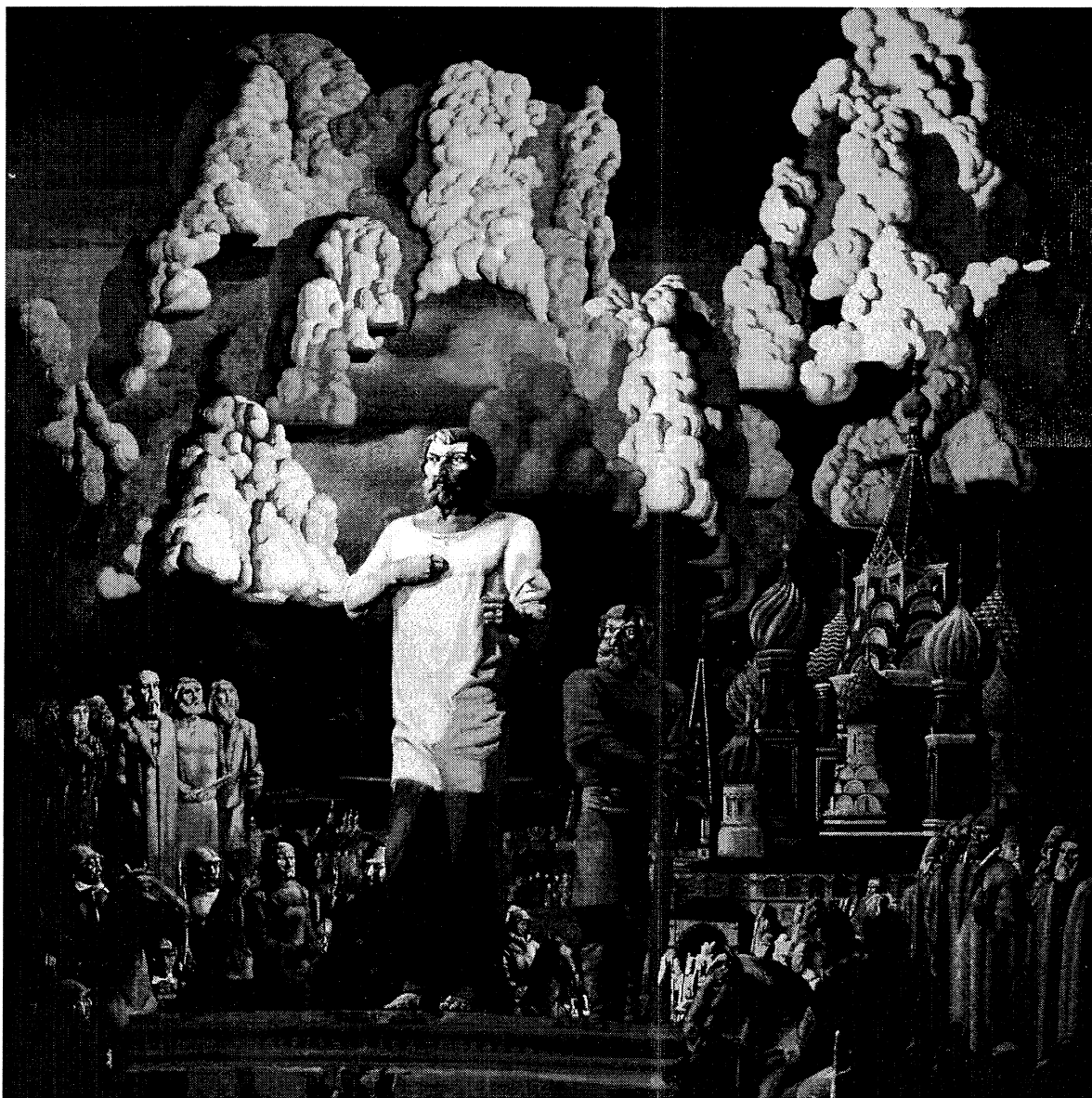
писи в русле ленинградской школы и сложившаяся внутри нее авторскую творческую систему пространственной росписи на больших плоскостях в интерьере общественного здания. При всей протяженности (3,5 м в высоту и 36 м в длину), расположенная на двух смежных стенах роспись не производит впечатление монотонности. Художник чередует масштаб, фризковые протяженные планы, переводя изображения и зрителя в разновременные и многопространственные субстанции, чтобы развернуть жизнь человека в различных планах бытия — обыденном, деятельностном, творчески-смысловом и историческом. Монохромные холодные фризы чередуются с живописно яркими и символически-охристыми. Внесение в монументальную роспись конкретных узнаваемых персонажей истории и культуры и повседневности, тонко найденная грань жизненной правды и искусства без намека на обыденность и обывательщину, выход на символически ассоциативные образы фресок эпохи Возрождения и русских храмовых создает полихромное и многопространственное единство монументального живописного произведения, насыщающее праздничностью среду ресторанный интерьера, выполнявшего функцию визитной карточки города для его гостей. «Радость жизни» была с интересом встречена критикой и осталась незабываемым впечатлением у всех, кто имел возможность ее увидеть¹².

Другое крупное ансамблевое произведение исполнено К. Фокиным совместно с В. Сорокиным — роспись памятника архитектуры 1940-х гг. (архитектор М. Лежень, скульптор И. Клигер) — здание народного театра ЧТЗ. Спустя полвека после его строительства художники вошли в интерьер вестибюля и зрительного зала, чтобы осуществить роспись. Создавая проект росписи плафона зрительного зала с фигурой Прометея, плоский потолок которого К. Фокин обрабатывает символикой античных, классических мотивов и орнаментов, где есть место и растительным мотивам, и сюжетным сценам из жизни современности, автор решал грандиозную по масштабу задачу, сложную, но интересную в стилевом отношении, т. к. перед ним была архитектура позднего сталинского ампира, в котором отчетливы реминисценции конструктивизма¹³.

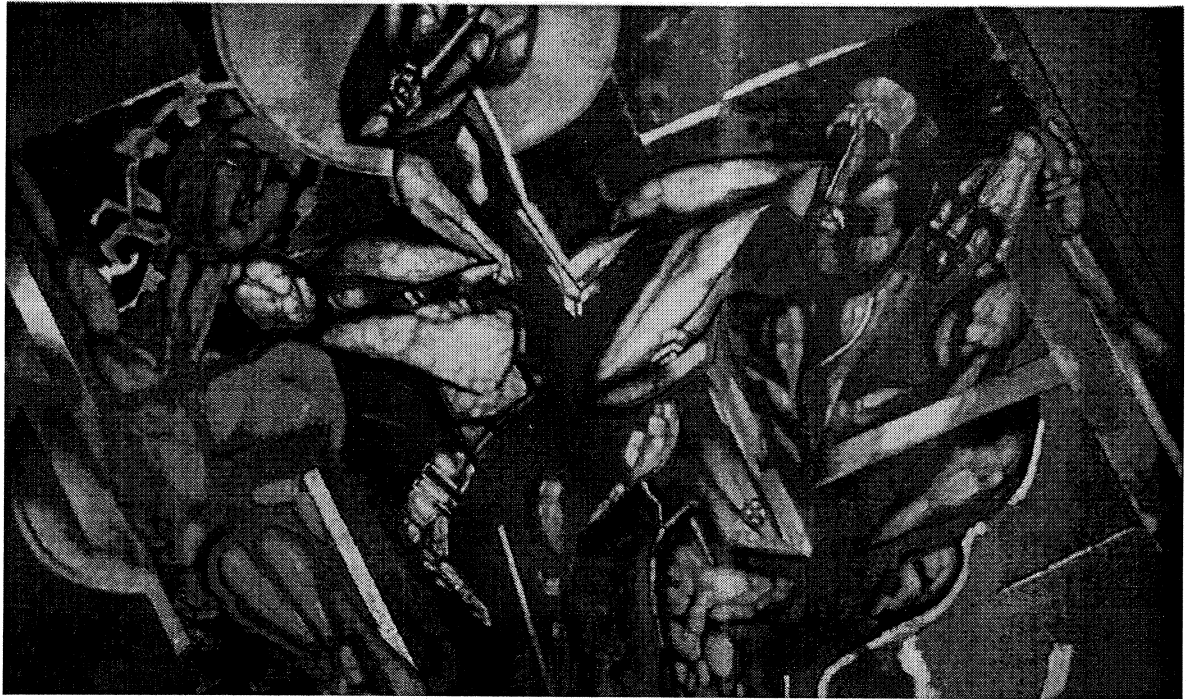
Роспись в театре содержательно строится на идее созидания и творчества, преломленной в стенах заводского театра, где люди труда приходят на встречу с искусством. Колористическая гамма теплого золота, заставляющая особенно красиво и насыщенно звучать открытые чистые цвета, создает мощный цветовой аккорд, исполненный волнения и сложных ассоциативных переживаний, основанных на многообразии историко-культурных символов и знаков. Эмоционально-чувственный образ росписи заставляет вспомнить как перспективные росписи XIX в. театральных плафонов в стиле барочно-классическом, так и сталинский ампир в монументальной иллюзорной живописи. Но автор не



Ростись плафона театра ЧТЗ. Фрагмент. Челябинск. 1982 г.



Казнь Степана Разина в Москве 6 июля 1671 г. Холст, масло. 1980 г.



Снятие с Креста. Холст, масло. Фрагмент. 2001 г.



Золотой век мира искусства. Холст, масло. 2006 г.

соскальзывает на ретроспекцию, и полет обнаженной фигуры молодого бога над головой зрителей переносит их в условное пространство монументальной живописи, языком которой так искусно владеет художник. В вестибюле Вячеслав Сорокин создал гармоничную среду, где росписи на античные сюжеты муз и покровительствуемых ими искусств колористически и тектонически связывает архитектурное пространство и пространство декоративной росписи.

Анализируя, осмысливая и интерпретируя произведения монументального искусства, созданные Константином Фокиным, мы видим, что они родились в историческое время, которое было пронизано романтическим устремлением выйти за пределы очерченного круга застойного времени и вывести современников в иное, пусть иллюзорное, смоделированное искусством пространство, где человек свободен от оков и находится в контакте со всеми временами и эпохами, волен выбирать те, с которыми он духовно близок. При всей иллюзорности такого бытия мы должны признать, что возможность так участвовать в жизни и создавать общезначимые произведения были осуществлены в социалистической стране, по заказу государства. Начиная со второй половины 1980-х гг. система, в которой монументальная живопись могла выполнять свою роль, была разрушена. Само существование монументального искусства в новой ситуации реставрированного дикого капитализма, при отсутствии высокой государственной идеи и социальной программы развития обречено.

Эту картину разрушения монументального искусства и ущерба художественному наследию региона дополняет реальная гибель монументальных росписей поздней советской эпохи, которая явилась временем расцвета отечественного монументализма XX в. К. Фокин в одной из своих статей так прокомментировал ситуацию. В «Уральских пельменях» я создал одно из лучших своих художественных произведений — роспись «Радость жизни». Скажу без ложной скромности: она признана значительным монументальным созданием не только на Урале, но и в России. И вот после ремонта эта роспись испорчена, смысл ее и художественный образ изуродованы (...). И, к сожалению и возмущению, это не единственный случай вандализма по отношению к художественным ценностям в нашем Челябинске. Уничтожена в разное время четыре росписи художника Л. Костиной в общежитиях тракторного завода и торговом институте. Пострадала от «художественной» деятельности администрации роспись в кинотеатре «Родина», закрыта оказавшаяся в поврежденном состоянии роспись бывшего ресторана «Арктика», уничтожена роспись в ДСО «Спартак». Все три работы — мои. Доживает последние дни великолепная роспись В. Качалова в одном из рабочих общежитий... Моя жизнь художника-монументалиста, имеющего талант и идеи — вся в этих росписях. Чем же отметится моя творческая судьба? Выхо-

дит(...), я вроде как и не жил, и не творил, и гордиться здесь действительно нечем (...)¹⁴.

К счастью, тяжелая творческая депрессия, вызванная социальным сломом в нашей стране, так драматически сказавшаяся на судьбах народа, экономики, науки и искусства, была преодолена художником. Благодаря воспитанию художника, способного к универсальному творчеству, Фокин компенсировал отсутствие работы на пространстве стены работой на больших хостах в картине и создал целый ряд программных произведений, в которых отразил свои размышления о современности. Его масштабные форматы и художественным качеством полотна «Пугачева везут», «1905», камские пейзажи, портреты, аллегорические картины, в которых он продолжает свой диалог с историей и художниками прошлого — все это не просто заметные, но значительные явления в отечественном и, конечно, региональном искусстве. Зрелая гражданская позиция и жизнь в искусстве позволили ему «оставаться в седле» несмотря на все испытания. Его новое качество открыла зрителям выставка 2006 года в картинной галерее, которую художник, верный своей парадоксальной манере жизненного поведения, назвал «Контрасты-66». Его картина «Мир искусства» — своего рода яркое зрелище балетного и оперного театра, решенного средствами монументальной живописи, исполненное сложных ракурсов пространств, динамики, напряженного колорита контрастных чистых цветов и знакомых и дорогих русскому искусству персонажей¹⁴. Замечательным способом социального претворения творческого опыта и социального темперамента живописца К. В. Фокина стала его преподавательская деятельность на факультете декоративно-прикладного искусства по специальности «монументальная живопись»¹⁵.

В заключение необходимо подчеркнуть, что примененные к анализу монументальной живописи как вида искусства методологические принципы в конкретный исторический период в отечественном искусстве и в данном регионе, распространены далее на анализ творчества южноуральского художника-монументалиста К. В. Фокина, явились инструментом исследования значимого общественного и художественного явления в отечественном искусстве позднего советского периода. Данный этап монументализма вполне репрезентативно был представлен на Урале в монументальных произведениях художника Фокина, все творчество которого: и камерное, и станковое, и монументальное — представляет собой структурные составляющие единой универсальной модели, в которой, как в неразрывное целое, встраиваются духовные, гражданские, мировоззренческие позиции художника, исповедуемые им законы пластического языка, пространственного движения, понимание целей и задач искусства. В примененной системе методологических принципов очевидны структурные ряды, которые классифицируются по структурным составляющим и бытию самого объек-

та — монументальной живописи как вида пространственных искусств; его социального предназначения и функционирования; законов его бытия и восприятия в пространстве. Раскрытие творческой природы монументальной живописи и непосредственная связь ее с присутствием идеальной программы в обществе или отсутствие такой обнажает причинную обусловленность бытия сложного по своей природе вида искусства.

Применение искусствоведческих методологических принципов исследования позволяет раскрыть ценностные стороны творчества южноуральского монументалиста Константина Фокина, которое является одновременно и типичным, и уникальным. Используя монографический метод исследования творчества художника, мы обнаружили тесную зависимость между социальной реальностью и осуществлением творческой программы художника. Нам удалось обнажить конфликтность творческого бытия художника и обнаружить единственный способ преодоления социальной депрессии — переключение творчества в другие виды и сферы, не изменяя своим принципам. Все эти факторы говорят о плодотворном применении данных методологических принципов исследования и необходимость дальнейшего их теоретического и методологического совершенствования.

Примечания

1. Королев Ю. Актуальные идейно-творческие проблемы монументального искусства // Советское монументальное искусство '74. М. : Советский художник, 1976. С. 5—8.

2. Лапшин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 г. М. : Советский художник, 1983; Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и исследования / ред. коллегия: А. С. Галушкина, П. И. Лебедев, Е. А. Сперанская (ред.), и др. М. : Искусство, 1971.

3. Ростовцева И. Участие художников в организации и проведении праздников 1 Мая и 7 ноября в Петрограде в 1918 // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября... — С. 9—66; Райхенштейн А. 1 Мая и 7 ноября 1918 года в Москве (из истории оформления пролетарских праздников) // Агитационно-массовое

искусство первых лет Октября... С. 67—132; Бибикова И. Роспись агитпоездов и агитпароходов // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября... С. 166—178; Трифонова Г. С. Художественная культура Южного Урала (1900—1980-е гг.) Художественная среда. Музей. Художники. Челябинск : Издательский центр ЮУрГУ, 2009. С. 51—54.

4. СССР на стройках. 1933.

5. Шункова Е. В. Мастерская монументальной живописи. 1935—1948 // Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935—1948. М. : Советский художник, 1978. С. 3.

6. Там же. С. 6—45.

7. Монументальное искусство СССР / авт.-сост. В. П. Толстой : альбом. М. : Советский художник, 1978. — 382 с., ил.

8. Напомним о происхождении термина от латинского слова *monere* напоминать, называть, внушать, воодушевлять, предвещать.

9. Монументальное искусство СССР. С. 7.

10. Доказательством высокого развития монументального искусства на Южном Урале служит первая областная выставка монументального искусства, состоявшаяся в 1984 г. в Челябинске. См. каталог: Выставка монументального искусства Челябинской области. Скульптура, живопись: каталог / сост. и автор вст. ст. к разделу скульптуры О. А. Кудзоев; авт. вст. к разделу живописи Г. С. Трифонова. Челябинск, 1984. 47 с.; ил. Своего рода признанием достижений Южного Урала в монументальном искусстве явился выбор места экспозиции республиканской выставки 1991 года «Монументально-декоративное искусство в градостроительстве» в Челябинске, в выставочном зале СХ.

11. Константин Фокин. Живопись. Графика. Каталог выставки / сост. кат. К. В. Фокин / авт. статьи, сот. разделов «Критика о Фокине» и библиографического Г. С. Трифонова. Челябинск : ЧОКГ; ЧОСХ, 1995. 36 с.: ил.

12. Трифонова Г. Из тех, кому дано расписывать плафоны небес. Художник Константин Фокин. 250-летию Челябинска, 70-летию Челябинского отделения СХ России, монументалистам Челябинска посвящается // Челябинск. Архитектура. Строительство. 2006. № 6. С. 36—38.

13. Там же.

14. Фокин К. Уничтожили «Радость жизни» // Вечерний Челябинск. 1991. 1 июля.

15. Константин Фокин. Контрасты-66 / авт. ст. К. Фокин, Г. Трифонова: каталог. Челябинск : ЧОМИ; ЧГАКИ, 2006. Б/п.

Поступила в редакцию 20 января 2010 г.

ТРИФОНОВА Галина Семеновна, доцент кафедры искусствоведения и культурологии, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Челябинского областного государственного музея искусств, член Союза художников России. Окончила Уральский государственный университет им. А. М. Горького по специальности «Искусствоведение». Область научных интересов — отечественное искусство, художественная культура и творчество художников Южного Урала, музееведение. Автор монографий, каталогов, альбомов, научных статей по указанной проблематике. E-mail: blv@susu.arc.ru

TRIFONOVA Galina Semyonovna is Associate Professor of the Art History and Culture Studies Department, Cand.Sc (History), the senior scientist of Chelyabinsk Regional State Museum of Arts, a member of the Russian Artists Union. She graduated from Gorky Ural State University, major was Art History. Research interests: Russian art, artistic culture and the creative works of the South Ural artists, museum studies. She is author of monographs, catalogues, albums, and scientific articles concerning the above mentioned issues. E-mail: blv@susu.arc.ru

ПОНЯТИЕ «НЕВЬЯНСКАЯ ШКОЛА ИКОНОПИСИ» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

Н. В. Трофимова

NEVJANSK ICONOGRAPHIC SCHOOL IN THE HISTORIOGRAPHY OF RUSSIA

N. V. Trofimova

В статье прослежен путь становления в науке понятия «невьянская школа иконописи». Проведен анализ исследовательских позиций по данной проблеме. Особое внимание уделено их источниковой и методологической основам, что позволило прийти к выводу о необходимости разработки комплексной методологии для объективной оценки явления уральского старообрядческого иконописания.

Ключевые слова: старообрядческая иконопись, «невьянская школа иконописи», методы исследования.

The article deals with the formation of the Nevjansk iconographic school. The author analyzes the research attitude towards this problem. The author pays special attention to their source and methodological bases and concludes that there is a necessity to develop the complex methodology for an objective evaluation of the Ural Old Believers iconography.

Keywords: old Believers iconography, Nevjansk iconographic school, research methods.

Изучение уральского старообрядческого иконописания начиналось в среде любителей и коллекционеров древностей. В 1870 г., в Екатеринбурге было организовано «Уральское общество любителей естествознания» (УОЛЕ). На общем собрании этого общества в 1923 г. С. Дюлонг сделал первую попытку обратить взор интересующихся древностями, коллекционеров и ценителей на старообрядческую иконопись Урала, заметив: «Если не школа, все-таки есть сходство между всеми иконами, написанными на Урале»¹. Это сходство он объяснил единой для всех мастеров техникой иконописания. Однако уже в 1929 г. работа УОЛЕ прекратилась и попытки изучения данного вопроса ушли в прошлое.

В советское время научная разработка данной проблемы не предпринималась. Только в 1980-е гг. интерес к древней иконописи вновь возник в среде коллекционеров. На Урале собирательством древних икон начали заниматься Е. Ройзман и Ю. Рязанов.

Предметом научного интереса древнерусские традиции в иконописи Урала стали в конце 1980-х гг., что было связано со сложными переменами в политической системе и духовном сознании общества. Обратившись к изучению иконописи Урала, ученые выделили целый пласт икон, созданных в старообрядческой среде, имеющих единые живописные черты. Встал вопрос об анализе и система-

тизации собранного материала. В целом, период с конца 1980-х — первой половины 1990-х гг. можно обозначить как первый этап научного изучения уральского старообрядческого иконописания, для которого характерно осмысление ранее накопленного материала и формированием первых концепций, сложения круга ученых занимающихся разработкой проблем в данной области. Предметом исследований В. И. Байдина стало восстановление имен и биографий первых иконописцев Урала². О. П. Губкин, О. А. Коробко, Г. А. Ченская сконцентрировались на изучении биографий иконописцев Чернобровиных и Богатыревых³. Главной задачей Г. В. Гольнец стал искусствоведческий анализ старообрядческой иконописи, в ходе которого автор выстроила концепцию «невьянской школы иконописи»⁴. Однако сам термин, «невьянская школа иконописи», вызвал в научных кругах неоднозначные оценки.

В данной статье предлагается проследить процесс утверждения и корректировки данного понятия, который пришелся на первый этап изучения уральского старообрядческого иконописания, а также провести методологический анализ существующих к данному понятию подходов. Предварительно отметим, что в современной науке невянская иконописная школа связывается с часовенным согласием, которое образовалось в результате перехода староверов-софнти-

евцев к бессвященнической практике в 30-х гг. XIX в.

Хронологически концепции Г. В. Голынец предшествовала только статья Л. Д. Рязановой, в которой автор на основе стилистического анализа икон «Апостол Павел», «Богоматерь Тихвинская», «Богоявление Христа» пришла к выводу о существовании «невьянских приемов письма», а также отметила, что на Урале существовали иконы «от сложных до простых, которые, тем не менее, как бы объединяются сходными приемами выписки ликов, и особенно, своеобразных цветных горок»⁵. Однако, вследствие слабой источниковой базы, все выводы Л. Д. Рязановой остались на уровне предположений.

Основой для концепции Г. В. Голынец послужил материал, полученный в ходе экспедиций 1970-х гг. по описанию культурно-исторических памятников Урала, проведенной под руководством Р. Г. Пихои, Т. А. Руновой, В. И. Колосницина. В ходе экспедиций были собраны иконы из районов Свердловской области: Талицкого, Кувшинского, Красноуфимского, Шалинского, Ржевского, Нижнее-Туринаского, но основная масса была собрана на территории Невьянского района. Г. В. Голынец изучила собранные иконы, а также хранящиеся в уральских музеях, ряде частных собраний и культурных учреждений, провела систематизацию икон Свердловского государственного историко-революционного музея (СГОИРМ) и Свердловского музея изобразительных искусств (СМИИ). Предпринятая искусствоведческая экспертиза дала возможность автору выделить большую группу икон, сходных с теми, невьянское происхождение которых было подтверждено документально. На основании чего автор спроецировала на эти иконы понятие «школа». В данном случае Г. В. Голынец опиралась на понятие школы, сформулированное Г. И. Вздорновым: «Школой в истории живописи Древней Руси называется более или менее обширный комплекс памятников, созданных в каком-либо городе, а также прилегающей к нему области, образующей в политическом и культурном отношении единое целое с главным художественным центром. Понятие «школа» имеет основной целью связать те или иные произведения искусства с определенным географическим пунктом и там, где возможно, указать на их стилистическую особенность в целом или по хронологическим группам»⁶.

В основу концепции Г. В. Голынец был положен многофакторный подход при ведущей роли стилистического анализа. Г. В. Голынец учла как географический, религиозный, экономический, социальный факторы, так и художественно-стилистический: «обособленность географического региона; наличие идеологического центра

старообрядчества; определенный заказчик — старообрядческая торговая верхушка: заводо-ладельцы, золотопромышленники, разного калибра купцы, державшие в руках экономику Урала и России; своеобразие социальной среды приписных к заводам крестьян, мастеровых и рабочих людей, из которых выходили иконописцы; преемственность в передаче из поколения в поколение на протяжении почти двух столетий иконописного мастерства, выразившаяся, в частности, в существовании династий иконописцев — Богатыревых, Чернобровиных, Романовых и др.; наличие излюбленных иконографических типов, характерных стилистических признаков и приемов теплой техники»⁷.

Прозвучавшая концепция Г. В. Голынец вызвала неоднозначные оценки среди коллекционеров⁸ и исследователей. Специалист по истории раннего уральского иконописания, В. И. Байдин, проведя анализ предложенной концепции, констатировал, что выделение школы и ее стилистическая характеристика сомнений не вызывают, но подверг критике источниковый и территориальный аспект. По мнению В. И. Байдина, Г. В. Голынец «основывается на изучении относительно поздних и не всегда точных, не полных источников и ситуации в местной иконописи, характерной для XIX в. и даже начала текущего столетия (XX в. — Н. Т.). Для более раннего этапа, по крайней мере, двухвекового периода существования и развития старообрядческого иконописания на уральских заводах, как и предшествующего его возникновению времени, ощущается дефицит данных»⁹. Критикуя территориальную привязку теории, В. И. Байдин указал на то, что Г. В. Голынец отождествляет Невьянскую слободу, возникшую в 1619 г. с Невьянским заводом, который возник через 80 лет, а именно с ним Г. В. Голынец связывает иконописную школу.

Заметим, что В. И. Байдин в своих исследованиях опирается, прежде всего, на исторические методы, поэтому его работы в целом носят источниковедческий характер. Анализ архивных источников позволил автору реконструировать биографии первых иконописцев горнозаводского Урала Паисия и Тимофея Заверткиных, Григория Коскина, Федора Уткина, Алексея и Ивана Колчиных. Вследствие чего выяснилось, что все они либо были крепостными нижнетагильского завода Демидовых, либо в какой-либо промежуток времени скрывались в его окрестностях. На основе этих изысканий исследователь заключил: «В XVIII в. «невьянская школа» была скорее «нижнетагильская», чем «невьянская». Да и позднее способные иконописцы, писавшие в этой манере, работали не только в Невьянке. Правильнее говорить об уральской горнозаводской старообрядческой иконописной школе»¹⁰.

Таким образом, термин, предлагаемый В. И. Байдиным, «уральская горнозаводская старообрядческая иконописная школа», имеет более широкое географическое значение, чем понятие «невьянская иконописная школа» и, по мнению ученого, «не исключает ни возможности и необходимости изучения творчества невянских иконописных мастерских, ни существования других, стилистически отличающихся от них центров, местного иконописания»¹¹.

В ответ на прозвучавшую критику, Г. В. Голынец в последующих статьях, не отказалась от термина «невьянская школа иконописи», но значительно расширила территориальные рамки, вкладываемые в ее понимание. Объясняя географическую привязку выделенной иконописной школы, автор назвала Невьянск «старообрядческим центром Урала» и указала его отличие от Нижнего Тагила и Екатеринбурга, где складывались более развитые формы светской жизни. Невьянск же во второй половине XVIII — первой половине XIX вв. собрал, по утверждению автора, лучших мастеров иконописного дела. Также исследователь конкретизировала географический охват введенного понятия: «Однако к невянской школе мы относим не только иконы, создаваемые в самом Невьянске: тамошние иконостасы, выполняющие различные заказы, заводы мастерские и в других городах, и таким образом их влияние распространялось по всему Каменному поясу, вплоть до Челябинска и Оренбурга»¹². Источниковую базу концепции, состоящую из поздних памятников иконописи, Г. В. Голынец объяснила тем, что, несмотря на выявленные В. И. Байдиным имена первых иконописцев и реконструкцию их биографий, отсутствуют принадлежащие им подписные иконы. А это в свою очередь является необходимым для анализа художественного явления.

В последующих статьях В. И. Байдин наряду с термином «уральская старообрядческая иконописная школа» использует и понятие «невьянская школа иконописи»¹³, что подчеркивает его условность. Таким образом, научная проработка понятия конца 1980 — первой половины 1990-х гг. показала, что попытки одних специалистов рассматривать данное явление с исторических позиций, других — с искусствоведческих, нецелесообразны. В изучении данного вопроса необходим комплексный подход. Художественная природа явления «невьянской иконописной школы» предполагает необходимость его искусствоведческого анализа. Однако для восстановления всего процесса развития явления необходимы исторические методы исследования.

Несмотря на период полемики и корректировки понятия «невьянская школа иконописи», оно прочно вошло в систему искусствоведческих зна-

ний, чему способствовал выход в 1997 г. альбомомонографии «Невянская икона». Г. И. Вздорнов высоко оценил вошедшие в него статьи: «В. И. Байдин, Г. В. Голынец, И. А. Гончарова, О. П. Губкин — представили широкую панораму старообрядческой культуры горнозаводского Урала и постарались деликатно ввести эту культуру в русло общеевропейского культурного развития на протяжении XVIII—XX вв. Понятие «Невянская школа» прочно вошло в историю русского искусства и в исторические науки об этом искусстве»¹⁴.

Показателем общеупотребительности понятия «невьянская школа иконописи» стало издание в 2000 г. Уральской исторической энциклопедии, где невянской иконе посвящена отдельная статья Т. А. Руневой и В. И. Колосницына¹⁵. 17 февраля 2010 г. в Российской академии художеств прошла презентация альбома «Невянского письма благая весть». В альбоме репродуцированы около 180 икон из частных, церковных и музейных собраний¹⁶.

Стараниями екатеринбургского коллекционера Е. В. Ройзмана 4 декабря 1999 г. был открыт музей «Невянская икона», деятельность которого оценил Г. И. Вздорнов: «Ничего похожего не придумал еще ни один из отечественных собирателей, и Е. В. Ройзман подал прекрасный пример «приобщения» личной коллекции и повседневной художественной жизни не только своего региона, но и всей России»¹⁷. Музей занимается сбором, реставрацией памятников иконописи. Деятельность музея, по мнению Г. И. Вздорнова, «отличает комплексный подход, комплектуя не только иконопись частных коллекций, но и медное литье, рукописи и старопечатные книги»¹⁸. Администрация музея организовала издание собственного вестника¹⁹, что, безусловно, является значительным этапом в развитии науки. В вестнике публикуется не только изыскания ученых по проблемам иконописи, книжности, но и каталог датированных и подписных икон, что является в свою очередь шагом к созданию полного каталога уральских икон. Музей известен не только в России, но и за рубежом. Он располагает собственной реставрационной мастерской на базе художественного училища им. И. Шадрова в Екатеринбурге. В 2005 г. вышел альбом «Музей «Невянская икона», включивший огромное количество высококачественных репродукций невянских икон. В настоящее время музей активно занимается выставочной деятельностью. В 2005 г. прошли выставки в Феропонтове, Ярославле, Москве, в декабре 2008 выставка была организована в Челябинске, где было представлено около 300 уральских и северных икон, а также резная деревянная скульптура из частной коллекции Е. В. Ройзмана.

Представленная панорама научных изданий и мероприятий позволяет заключить что, понятие «невьянская школа иконописи» на рубеже XX — XXI вв. прочно вошло в систему исторических и искусствоведческих знаний. Однако продолжает оставаться открытым вопрос времени сложения и внутренней эволюции невьянского иконописания. Условность самого понятия ставит вопрос о роли невьянской школы в иконописи Урала и о существовании других иконописных центров в данном регионе.

Примечание

1. См.: Байдин В. И. Повествовательные и документальные источники по истории старообрядческого иконописания на горных заводах Урала в XVII начала XX вв. // Невьянская икона. Альбом. Екатеринбург, 1997. С. 233.

2. Байдин В. И. К вопросу о старообрядческом иконописании на горнозаводском Урале в XVIII—XIX вв. // Древнерусская иконописная традиция в истории Урала: мат.-лы науч.-практ. конф. (28—30 апреля 1992 г.). Челябинск, 1992. С. 18—41.

3. Губкин О. П. Богатыревы династия невьянских художников-иконописцев // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1988. С. 128—137; Коробко О. А., Ченская Г. А. Иконописцы Богатыревы представители старообрядческой культуры Урала // Вещь в контексте культуры: мат.-лы конф. ГМИР. СПб., 1994; Они же. Династия старообрядцев иконописцев // Фонд изучения и сохранения истории и культурного наследия Лики России. СПб., 1995. Вып. 1.

4. Гольнец Г. В. Невьянская иконописная школа второй половины XVIII—XIX вв. и ее стилистические особенности // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1988. С. 32—44.

5. Рязанов Л. Д. «Писань бысть... в невьянском заводе» // Урал. 1986. № 12. С. 148.

6. Вздорнов Г. И. О понятиях «школа» и «письма» в живописи Древней Руси // Искусство. 1972. — № 6. С. 67.

7. Гольнец Г. В. Невьянская иконописная школа... С. 34.

8. Коллекционер уральской иконописи Ю. М. Рязанов попытался расширить введенное Г. В. Гольнец понятие в художественно-стилистическом отношении, предложив «в понятие «невьянская икона» включить

не только произведения, созданные в мастерских этого города, но выполненные в определенном стиле, который в своем развитии видоизменялся и как бы расщеплялся в зависимости от уровня художественной выучки и времени создания». См.: Рязанов Ю. М. Встреча с «белоликими» // Уральский следопыт. 1991. № 10. С. 3.

9. Байдин В. И. К вопросу о старообрядческом иконописании... С. 19; Байдин В. И. Пути-дороги инока Паисия // Уральский следопыт. 1994. № 4. С. 41—44.

10. Байдин В. И. К вопросу о старообрядческом иконописании... С. 37.

11. Там же. С. 37.

12. Гольнец Г. В. Уральская икона // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 518; Гольнец Г. В. Уральская икона // Сезоны. Хроники российской художественной жизни. Ежегодник. М., 1995. С. 74; Гольнец Г. В. Горнее и дольнее. Невьянская школа иконописи // Образ Урала в изобразительном искусстве. Екатеринбург, 2008. С. 68—84; Гольнец Г. В. Невьянская икона: традиции Древней Руси и контекст нового времени // Невьянская икона. Екатеринбург, 1997. С. 208—215.

13. Байдин В. И. Заметки об иконописцах-старообрядцах на горных заводах Урала в первой половине XVIII в.: новые имена и новое об известных мастерах (к вопросу об источниках и времени складывания невьянской иконописной школы) // Вестник музея «Невьянская икона». Екатеринбург, 2002. Вып. 1. С. 79—80.

14. Вздорнов Г. И. О музее «Невьянская икона» и его вестнике // Вестник музея Невьянская икона». Екатеринбург, 2002. Вып. 1. С. 6.

15. Рунева Т. А., Колосницин В. И. Невьянская школа иконописи // Уральская историческая энциклопедия. 2-е изд. перераб. и дополн. Екатеринбург, 2000. С. 361.

16. Невьянского письма благая весть. Невьянская икона в церковных и частных собраниях / науч. ред., вступит ст. И. Л. Бусева-Давыдова; иконография И. Л. Бусева-Давыдова, О. И. Бызов, А. В. Застырец; атрибуция, составление аннотаций О. И. Бызов, С. А. Белобородов. Екатеринбург: ОМТА, 2009. 312 с.

17. Вздорнов Г. И. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 273.

18. Вздорнов Г. И. О музее «Невьянская икона» и его вестнике // Вестник музея «Невьянская икона». Екатеринбург, 2002. Вып. 1. С. 7.

19. Вестник музея «Невьянская икона». Екатеринбург, 2002. Вып. 1; 2006. Вып. 2.

Поступила в редакцию 22 января 2010 г.

ТРОФИМОВА Наталья Васильевна, аспирант кафедры «Искусствоведение и культурология» ЮУрГУ. В 2008 окончила Челябинский государственный педагогический университет по специальности «История и культурология». Область научных интересов — историография древнерусского искусства и его традиций на Урале.

TROFIMOVA Natalia Vasilievna is a postgraduate student of the Art History and Cultural Studies Department of South Ural State University. In 2008 she graduated from Chelyabinsk State Pedagogical University, major was History and Cultural Studies. Research interests: historiography of the Old Russian art and its traditions in the Urals.

СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНО-КОНЦЕРТНОЙ СФЕРЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА ЮЖНОМ УРАЛЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.

Ю. В. Федотова

FORMATION OF THE PROFESSIONAL MUSICAL CONCERT ACTIVITY IN THE SOUTH URAL IN 1900—1930-s

Y. V. Fedotova

В первой трети XX в. в крупных центрах Южного Урала интенсивность музыкально-концертной жизни потребовала создания новых организаций, которые включали бы весь спектр услуг по музыкальному просвещению населения. В конце 30-х гг. филармония получает официальный статус единственной государственной организации, которой было разрешено заниматься музыкально-концертной деятельностью на местах. Филармония превращается в мощный воспитательно-просветительский институт и играет заметную роль в формировании духовного строя общества Южного Урала в советский период.

Ключевые слова: музыкально-концертная сфера, филармония, филармоническое просвещение.

Due to the development of the musical concert sphere in 1900s-1930s new organizations were formed in big cities of the South Ural, they included all kinds of services that helped to educate the population in the sphere of music. At the end of 1930s the Philharmonic Society becomes the only state organization that can deal with the musical concert activity. The Philharmonic Society becomes a powerful educational institution and plays an important role in the forming of the spirituality of the South Ural society in the soviet period.

Keywords: musical concert sphere, Philharmonic Society, philharmonic education.

В первой трети XX в. музыкальная жизнь в крупных городах Южного Урала, как правило, развивалась по нескольким направлениям — профессиональные музыкальные театры, художественная самодеятельность, отдельные концерты гастролеров, многочисленные музыкально-просветительские организации. Именно деятельность последних организаций несла в себе ростки филармонического просвещения, ставшего в последующее время ведущим в государственной культурной политике в музыкально-концертной сфере.

Становление в Челябинске сначала любительского, а вскоре и профессионального симфонического оркестра и профессионального музыкального искусства связано с деятельностью Григория Давыдовича Моргулиса. 2 сентября 1907 г. был дан первый открытый концерт организованного им симфонического оркестра¹. Репертуар этого оркестра состоял из произведений западноевропейских и русских композиторов, в основном несложный для восприятия. Газета «Голос Приуралья» сообщала, что «оркестр в городском саду был очень и очень приличный, давший много эстетического наслаждения любителям музыки»². К ру-

ководству коллективом в течение десятилетия привлекались многие дирижеры — Д. Румшевич, С. Германов, М. Шаевич, Г. Благодатов, Ю. Кульвев, А. Выгорский³. Сам факт появления оркестра, чьи выступления отличались высоким мастерством исполнения, является показателем определенного уровня культурного развития города. Классическая музыка в профессиональном исполнении (с момента организации в 1911 г. бесплатных симфонических концертов) стала доступна самым широким слоям городского населения.

С приходом советской власти состав слушательской аудитории существенно изменился. Новый зритель отличался от горстки ценителей искусства, посещавшей концерты до революции. Сам факт, что массы народа получили возможность услышать величайшие сочинения мировой музыкальной культуры, имел важное общественное значение. На концертах и спектаклях того времени царила праздничная атмосфера. Правда, о глубоком художественно-воспитательном результате подобных мероприятий не всегда можно говорить: часто исполняемые произведения являлись сложными для восприятия неподготовленного слушателя. Но на данном этапе

важным было не столько проникновение в глубину искусства, сколько сопричастность с ним, эффект соучастия.

С 30-х гг. возникает традиция проведения в масштабах города празднования памятных дат жизни и творчества деятелей мировой художественной культуры — П. И. Чайковского, Ж. Бизе, М. П. Мусоргского, Дж. Верди, М. Ю. Лермонтова, Л. Бетховена⁴. К этим событиям готовились специальные вечера симфонической и камерной музыки.

Однако в основном концертная афиша Челябинска того времени состояла чаще всего из концертов развлекательного характера. Весьма распространенными были выступления различных псевдо-цыганских певцов, слабых фокусников, невзыскательных куплетистов. Чего стоит перечисление ряда реклам того времени, которые можно было встретить на улицах города: «Гастроли известного московского артиста — разоблачителя тайн тибетских факиров П. Губарева». Или другой пример: «Экспериментатор Карич — переключение в сумеречное состояние, прекращение жизни на шесть с половиной минут, массовое психозрелище»⁵. К середине 30-х гг. таких мероприятий стало значительно меньше.

В апреле 1934 г. в Челябинске было создано Управление театрально-зрелищными предприятиями при Челябинском областном исполнительном комитете (переименовано в марте 1936 г. в Управление по делам искусств, в июле 1938 г. — в Отдел по делам искусств при Челябинском областном исполнительном комитете)⁶. Эта организация осуществляла на территории области руководство всеми видами искусств, рассматривала и утверждала репертуар театрально-зрелищных предприятий, организовывала концерты, выставки, спектакли и т. д.

Годом позже (8 февраля 1935 г.) открылось Челябинское объединенное концертное бюро (иногда в документах можно встретить другие наименования — Челябинская Госэстрада, Челябинское концертно-эстрадное бюро (КЭБ)), целью которого было привлечь и воспитать зрительскую аудиторию⁷. Перед бюро встали серьезные задачи музыкальной пропаганды: ориентация на массового слушателя, насыщение музыкальной жизни новыми произведениями, в том числе, произведениями советских композиторов, рост качества исполнения с привлечением лучших художественных сил страны, выявление местных талантов. Все это осуществить на практике было чрезвычайно трудно не только потому, что ломались уже сложившиеся формы организации концертной жизни, но и потому, что у концертного бюро отсутствовала элементарная материальная база (не было даже собственного помещения), а также оно располагало очень не-

большим штатом артистов, не всегда имевших высокий художественный уровень. В силу этого неизбежно сохранялась зависимость этой организации от тех, которые имели в своих руках концертные площадки и коллективы.

Значительную роль в музыкальной пропаганде Челябинска в 30-е гг. играл также Радиокомитет. Еще в конце 20-х гг. делались первые попытки трансляций концертов через челябинский передатчик. С созданием радиокомитета различные музыкальные программы стали звучать чаще, а к началу 40-х гг. деятельность радиокомитета расширилась: отводилось все больше времени радиовещанию, предназначенного искусству: проводились радиофестивали самодеятельного творчества, трансляции из театра оперетты, передавались выступления гастролирующих исполнителей, готовились музыкально-образовательные передачи и концерты-загадки.

В 1936 г. в Челябинске открылось музыкальное училище⁸. Наряду с выполнением основной задачи — подготовки профессиональных работников для филармоний, театров, клубов — музыкальное училище развернуло активную просветительскую деятельность в самых различных слушательских аудиториях. Обычным явлением стали выступления учащихся и педагогов в рабочих клубах, на заводах, в школах и детских домах, в воинских частях. А концертно-шефская помощь стала неотъемлемой частью жизни училища.

Ростки филармонического просвещения, безусловно, нужно искать в деятельности этих трех организаций. Однако ни Объединенное концертное бюро, ни музыкальное училище, ни Радиокомитет, несмотря на свою активную пропагандистскую деятельность, не могли вести планомерное просвещение в сфере симфонической и камерной музыки, литературного творчества в городе, а тем более на территории области. В кругах общественности все чаще высказывалось мнение о необходимости создания новой музыкально-концертной организации, располагающей своими профессиональными творческими силами, которая могла бы осуществлять музыкальное просвещение в Челябинской области.

В Кургане в 20-е гг. функционировали многочисленные «общества», устраивавшие спектакли, концерты и вечера. Приведем несколько примеров. При «Обществе взаимопомощи приказчиков» действовал хор в составе 40 человек под руководством Д. Чижевского и оркестр мандолинистов⁹. «Музыкальное общество» организовывало вечера-концерты, на которых его члены обсуждали новинки литературы, устраивали коллективные чтения пьес и книг, вели споры по вышедшим спектаклям и кинофильмам. Позже оно было преобразовано в «Музыкально-драма-

тическое общество»¹⁰. Курганцы могли посетить вокальные вечера местной капеллы под управлением Орловского в здании первого общественного собрания¹¹ или концерты духового оркестра «Вольно-пожарного общества»¹². В июне 1918 года «Второе музыкально-драматическое общество «Ли́ра» в Народном доме устраивало костюмированный бал. В концерте участвовало более 70 музыкантов, артистов и певцов под управлением К. Липчинского. До 4 часов утра на специально устроенной площадке в саду и зале проходили танцы под аккомпанемент двух духовых и струнного оркестров. Сбор от мероприятия поступил в пользу первого Курганского добровольческого отряда¹³.

По содержанию репертуара этих лет можно сказать, что культурные мероприятия преимущественно носили развлекательный характер. Но для небольшого уездного города культурная жизнь первой трети XX в. была достаточно насыщенной.

В то время, когда в других районах Южного Урала уже шло появление областных и районных отделов по делам искусств, в Зауралье долгое время в управленческих структурах районов не было создано отдельных подразделений, отвечавших только за развитие культуры. Четкая структура культурно-просветительских учреждений и организаций начала формироваться только с 1943 г., когда была организована Курганская область. И первым таким образованием стал Курганский отдел по делам искусств. В этом же году на основе решения Исполнительного Комитета Курганского областного Совета депутатов трудящихся от 22 мая 1943 г. было создано Концертно-эстрадное бюро (КЭБ)¹⁴.

Музыкальная жизнь провинциального Оренбурга (с 1938 по 1957 гг. — г. Чкалов) была довольно насыщенной и интересной. В начале XX столетия организации, занимающиеся пропагандой музыкального искусства действовали не только в Оренбурге, но и в Бузулуке (Музыкально-благотворительный кружок), Троицке (Музыкально-драматическое общество), на Мисском заводе (Общество любителей пения, музыки и драматического искусства). Музыкально-просветительской деятельностью также занимались общества Взаимного вспоможения приказчиков, Михайло-Архангельское братство, комитет попечительства о народной трезвости и др.¹⁵

Революционные события 1917 г. внесли коррективы в музыкально-общественную жизнь Оренбургской губернии. Почти все общества закрылись. В 1921 г. ненадолго при Подотделе искусств в Оренбурге открыли секцию музыкального искусства (Музо), у которой в наличии имелась собственная концертная труппа, симфонический оркестр (75 человек), хор (45 человек)¹⁶.

Симфонический оркестр выступал 3 раза в неделю в Саду Караван-Сарай и 1 раз в Тополевом саду, а духовой оркестр устраивал концерты 4 раза в неделю на берегу р. Урал (Беловка) и 2 раза в Тополевом саду¹⁷.

В этом же году открыли музыкальную школу, первый концерт которой состоялся 7 февраля 1920 г.¹⁸ Параллельно с учебным процессом — одним из основных видов деятельности школы стало просветительство. Отчетно-показательные «Вечера» и «Утра» школы стали вполне естественным явлением в музыкальной жизни города. Сохранившиеся рекламные афиши и программы концертов свидетельствуют о серьезном отношении коллектива преподавателей к пропагандистской деятельности своей школы. В программу одного из таких музыкального утра, состоявшегося 26 декабря 1927 г. вошло 34 небольших вокальных (сольных и хоровых), инструментальных (сольных и оркестровых) номеров. Репертуар представлен в основном зарубежными (Бах, Моцарт, Дебюсси, Берио, Мендельсон, Шпор, Пуччини, Лист, Шопен и др.) и русскими (Гречанинов, Чайковский, Аренский, Скрябин) композиторами, из советских — только Прокофьев¹⁹.

Активная просветительская деятельность М. Э. Шнейдермана (руководителя музыкальной школы с 1925 г.) в качестве дирижера симфонического оркестра заметно оживила музыкальную жизнь города. В силу объективных причин, в том числе финансовых, пропаганде симфонической музыки в Оренбурге уделялось мало внимания. Иногда концерты симфонического оркестра были приурочены к определенным датам и праздникам, о чем свидетельствовала пресса: «Работники искусства достойно отпраздновали свой «День работников искусств», начав его симфонической программой. На этот раз во главе оркестра встал вновь назначенный директор местной музыкальной школы. Обстоятельство, что М. Э. Шнейдерман будет руководить двумя важнейшими отраслями музыкальной деятельности, вселяет надежды, что отныне симфонические концерты в Оренбурге, наконец, выйдут из того состояния полного упадка, в котором они находились добрый десяток лет, так как опыт иных губернских городов показал, что музыкальная жизнь успешнее развивается только там, где во главе музыкальной деятельности находится музыкальная школа — этот главный питомник здоровой музыкальной жизни. Первый дебют молодого дирижера можно считать удачным, в нем есть темперамент, знание партитуры и природы инструментов. Исполненная оркестром «Шотландская симфония» Ф. Мендельсона прошла недурно, несмотря на то, что это произведение, написанное мягкими «мендельсоновскими» красками, требует от оркестрантов большой сыгран-

ности и звуковой уравновешенности. Бетховенская увертюра «Прометей» звучала отлично»²⁰. Учебная и просветительская деятельность музыкальной школы позволила подготовить необходимую базу для создания музыкального техникума, который в свою очередь предвосхитил в последующие годы открытие театров, филармонии, профессиональных творческих коллективов, целой сети музыкальных школ.

В музыкальной жизни 20-х гг. Оренбурга выделялись концерты восточной музыки, устраиваемые музыкантом-этнографом и композитором А. В. Затаевичем. Такие мероприятия были сборными по своему составу и включали как солисты, так и творческие коллективы — хор, оркестр²¹. Афиши и программы этих концертов пестрели именами артистов Московского балета Н. Платуновой и Л. Липеровской, исполнявших танцы народов Востока, а также преподавателей краевой мусульманской школы В. Федотовой-Малиновской, Н. Золотова, учащихся Х. Терегуловой, А. Еникеевой, Ш. Валеевой, М. Валеева. Особой популярностью пользовались концерты, в которых принимали участие Л. В. Растропович (виолончель, рояль), певица Бик-Казакова²².

30-е годы в Оренбурге отмечены серьезными достижениями в области культуры. Открываются театры музыкальной комедии и кукол, Концертно-эстрадное бюро. Характерны были и изменения в области управления культурой: в 1935 г. создается областной Отдел (а с 1936 — Управление) по делам искусств, областное Управление театрально-зрелищными предприятиями (УТЗП)²³. Все это способствовало возникновению организации, которая бы сконцентрировала всю музыкально-просветительскую деятельность в одних руках.

Что касается более легкого жанра музыки — эстрады, то этот жанр в первое десятилетие после революции на Южном Урале чаще всего относился к развлекательно-цирковому зрелищу, так как включал в себя не столько музыкально-литературные номера, сколько акробатические представления под музыку или исполнение куплетов на юмористическую тему. Репертуар эстрадно-цирковых бригад был разнохарактерным: политическая сатира, иллюзионизм, дрессированные собачки, акробаты и музыкальные номера. Основной задачей первых эстрадных бригад было культурное обслуживание колхозников района.

Отдельно скажем о появлении новых форм организации зрителя на Южном Урале после революционных событий 1917 г. Приобщение народа к музыкальной культуре началось с грандиозных театрализованных празднеств-представлений, особенно в дни революционных юбилеев. Редкая демонстрация обходилась без таких зрелищ, органически связанных с музыкой и пением. Обычно музыкальные номера хоровых

коллективов и отдельных музыкантов исполнялись после митинга или между политическими выступлениями. Концерты могли быть приурочены к трудовым достижениям, в честь рабочих и работниц, увеличивших производительность труда, или военным успехам Красной Армии, сражавшейся на Западном фронте. В Челябинск из Москвы в ноябре 1919 г. для культурно-просветительской работы среди железнодорожников прибыл «литературно-инструментальный поезд им. Ленина». Программа агитпоезда предусматривала «кино на воздухе», собрания, лекции и концерты²⁴. Такие же поезда курсировали и по Оренбургской области. Так в 1920 г. из Оренбурга в Бузулук вышел агитпоезд для работы по железнодорожной линии. Поезд был снабжен театральной труппой, кинематографом, агитаторами, лекторами, библиотекой. Помимо митингов, лекций, беседований и субботников проводились концерты и спектакли²⁵. Одновременно с агитпоездом в районах, отдаленных от железной дороги, с подобными мероприятиями действовал агитавтомобиль²⁶.

Работники театрального и музыкального искусства тесно сотрудничали с промышленной сферой, о чем говорят следующие сведения: в 1920 г. во всех театрах Оренбурга в фонд помощи работникам транспорта были устроены спектакли и концерты для сбора инструментов и металла, пригодного для поднятия транспорта. Собрано было 169 инструментов: пилы, сверла, ключи, зубила, молотки, напильники, а также денежные средства²⁷.

Как пример еще одной формы музыкального просвещения приведем появившиеся и ставшие регулярными примерно с 1920 г. концерты-дискуссии. Например, в Оренбурге такая дискуссия состоялась в 1920 г. на тему «Искусство и пролетариат», организованную Политпросветом Политуправления Кирреспублики (с 1920 по 1924 гг. Оренбургская губерния относилась к Киргизской республике). Иллюстрировали эту лекцию сочинениями М. И. Глинки²⁸. В 1921 г. в клубах города проводились концерты-дискуссии на темы «Искусство и марксизм», «Пролеткульт и Профискусство». Концерты эти были бесплатными. Билеты предназначались для деятелей искусства и культуры, объединенных в профессиональные организации, и распределялись следующим образом: Подотдел искусств — 10 %, Политотдел — 20 %, Сорабис — 30 %, Союз просвещения — 15 %, Губпрофсовет — 15 %, Губкомпартии — 10 %²⁹. В качестве лектора с пропагандистско-идеологической речью на подобных мероприятиях обычно выступал деятель партии, а затем для подтверждения, иллюстрации какого-либо из прозвучавших тезисов звучали тщательно отобранные музыкальные произведения.

Резюмируя выше изложенное, отметим, что в 30—40-е гг. XX в. в крупных центрах Южного Урала интенсивность музыкально-концертной жизни потребовала создания таких организаций, которые включали бы весь спектр услуг по музыкальному просвещению населения. Процессу возникновения филармоний как новых профессиональных музыкально-просветительских институтов, способствовали объективные предпосылки. С одной стороны, это были духовные искания творческой интеллигенции, видящей реальные возможности для филармонического просвещения в уральском регионе. Областная филармония, по их мнению, должна была организовать, спланировать и осуществить музыкальное просвещение на территории своей области; воспитывать слушательскую аудиторию; добиваться роста качества исполнительского мастерства художественных сил области; привлекать к участию в концертной жизни области известных артистов страны; выявлять местные таланты и др. А с другой стороны, появление филармонии было продиктовано решением государственной власти, нуждающейся в централизованном управлении каждой области культуры, в том числе и музыкально-концертной сферы.

Появление филармонии ознаменовало новый виток в развитии профессиональной музыкально-просветительской деятельности не только на Южном Урале, но и во всей стране. Используя в своей работе произведения музыкального, литературного, театрального, танцевального и других искусств, филармония превратилась в мощный воспитательно-просветительский институт, сыгравший заметную роль в формировании духовного строя общества.

Примечания

1. Сулягина Е. Б. Музыкальная культура дореволюционного Челябинска: к вопросу формирования музыкальных традиций региона // Культурная история Челябинска и Челябинской области : сб. мат.-лов. Челябинск, 2004. С. 14.
2. Вольфович В. А. Челябинск музыкальный. Челябинск, 1989. С. 11.

3. Челябинск музыкальный. Страницы истории (20—30-е гг.). Челябинск, 1987. С. 22.
4. Вольфович В. А. Указ. соч. С. 59.
5. Челябинск музыкальный... С. 24.
6. ОГАЧО. Ф. Р-274. Оп. 3. Т. 1. Д. 298. Л. 39. Постановление № 244 оргкомитета Советов Челябинской области от 8 апреля 1934 г. «Об утверждении штатов областных организаций»; ОГАЧО. Ф. Р-914. Оп. 1. Д. 23; Д. 51. Постановление ЦИК и СНК СССР от 17 января 1936.
7. ОГАЧО. Ф. Р-914. Оп. 1. Д. 12. Л. 27. Отчет о деятельности Челябинской Госэстрады.
8. Черкасская Н. И. Из истории становления музыкальной культуры Челябинска // Восьмые Бирюковские чтения. Тезисы докладов. Челябинск, 1988. С. 179.
9. Курганский вестник. 1914. № 10.
10. Меншиков И. С. Становление городской культуры в Кургане в XX в. // Культура Зауралья. Курган, 1999. Вып. 2. С. 104.
11. Курганский вестник. 1914. № 16.
12. Меншиков И. С. Указ. соч. С. 104.
13. Курганская свободная мысль. 1918. № 22. 22 июня (5 июля).
14. ГАКО. Ф. Р-1775. Оп. 1. Д. 3. Л. 3.
15. Хавторин Б. История музыкальной культуры Оренбургского края (XVIII—XX вв.). Оренбург, 2004. С. 307—308.
16. ГАОО. Ф. Р-450. Оп. 1. Д. 100. Л. 246; Д. 825. Л. 32 об. Протокол заседания Коллегии подотдела искусств от 22 февраля 1921.
17. ГАОО. Ф. Р-450. Оп. 1. Д. 825. Л. 37. Протокол Заседания Коллегии подотдела искусств от 15 апреля 1921.
18. Первый концерт музыкальной школы // Коммунар. 1920. 11 января.
19. Хавторин Б. История музыкальной культуры. — Там же. С. 578—579.
20. Цит. по: Хавторин Б. Музыкальная культура Оренбурга XX столетия. Оренбург, 1999. С. 26.
21. Там же. С. 31.
22. Культурное строительство в Оренбуржье. Документы и материалы. 1918—1941. Челябинск. 1985. С. 99.
23. ГАОО. Ф. Р-1581. Оп. 1. Справка об изменении в области управления культурой.
24. ОГАЧО. Ф. Р-1726. Оп. 1. Д. 2. Л. 35.
25. Культурное строительство в Оренбуржье. С. 35.
26. Там же. С. 36.
27. Культурное строительство в Оренбуржье. С. 47.
28. Хавторин Б. История музыкальной культуры. С. 563.
29. ГАОО. Ф. Р-450. Оп. 1. Д. 825. Л. 3. Протокол заседания коллегии подотдела искусств от 4 января 1921.

Поступила в редакцию 20 января 2010 г.

ФЕДОТОВА Юлия Викторовна, доцент кафедры искусствоведения и культурологии ЮУрГУ, кандидат исторических наук. В 2002 г. окончила исторический факультет Челябинского государственного педагогического университета, в 2005 г. — аспирантуру ЮУрГУ. Область интересов: государственная культурная политика советского периода в концертно-музыкальной сфере, исследование деятельности филармонических организаций Урала.

FEDOTOVA Yulia Viktorovna is Associate Professor of the Art History and Culture Studies Department of South Ural State University, Cand.Sc. (History). In 2002 she graduated from the Faculty of History of Chelyabinsk State Pedagogical University. In 2005 she finished the South Ural State University postgraduate school. Research interests: governmental cultural policy in the sphere of music and concerts of the Soviet period, research of the Urals philharmonic organizations activity.

ЗЛАТОУСТОВСКОЕ ИСКУССТВО ОБРАБОТКИ МЕТАЛЛА НА РУБЕЖЕ XX—XXI ВВ.

Т. В. Харсеева

ZLATOUST METAL WORKING ART AT THE TURN OF XX—XXI CENTURIES

T. V. Harseeva

Появление в южноуральском городе Златоусте целого ряда мастерских, унаследовавших традиции всемирно известной Златоустовской школы художественной обработки металла, привлекает внимание исследователей. В статье раскрывается деятельность наиболее крупных мастерских, творчество которых стало заметным явлением в современном отечественном декоративно-прикладном искусстве.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, Златоустовская школа художественной обработки металла, особенности творчества современных мастеров.

The researchers are interested in the appearance of the workshops in Zlatoust, one of the South Ural cities. These workshops inherited the traditions of the world famous Zlatoust school of metal working. The article covers the work of the greatest workshops. Their creative work is significant in the modern Russian decorative and applied arts.

Keywords: decorative and applied arts, Zlatoust school of metal working, peculiarities of the modern artists creative work.

Уральский город Златоуст завоевал мировую известность еще в XIX веке. В 1815 г. была открыта первая Златоустовская Оружейная фабрика, которая на протяжении почти двух столетий являлась основным центром производства холодного оружия в России. С первых лет существования фабрики особое внимание здесь уделялось изготовлению украшенного, художественного оружия. Златоустовскими мастерами XIX в. были созданы произведения оружейного искусства, которые заняли достойное место среди памятников мирового уровня. Яркая, своеобразная стилистика златоустовской художественной школы существенно отличалась от стилистики старейших отечественных и зарубежных школ¹.

В наше время роль и место предметов оружия в жизни общества кардинально изменились. Ныне наиболее прочной традицией осталось изготовление украшенных сабель, шпаг, палашей в качестве дорогих подарочных экземпляров. В последние годы получило развитие и коллекционное оружие, которое рассматривается как произведение современного искусства. Художественному оружию отводится та же роль, что и любому другому памятнику искусства. Создание предметов украшенного оружия подчиняется общим законам, по которым создаются произведения искусства. Учитывается не только внешнее пространство предмета, но и художественное пространство изображения, наносимого на само оружие. Восприятие объема в изображаемых предметах и узорах также имеет большое значе-

ние для златоустовского художника, поскольку оно должно гармонично сочетаться с формой и назначением гравированного предмета.

В последние десятилетия XX и первые годы XXI в. в Златоусте появляется целый ряд декоративно-прикладных мастерских по художественной обработке металла. Специфической чертой современного златоуста также стало и то, что отмечается некоторая специализация каждой из художественных мастерских в предпочтении определенной формы предмета, его назначения или тематики в украшении оружия.

Одним из первых таких предприятий в Златоусте стали мастерские декоративно-прикладного искусства «ЛиК», созданные в 1990 г., художники которого и сегодня видят первоочередную задачу в развитии художественной среды Златоуста, основанной на возрождении и процветании традиционного промысла украшенного оружия.

Так, один из ведущих художников мастерских Григорий Иванович Мануш, используя свои обширные знания в области истории оружия, создает авторские концепции многих оружейных конструкций. Ставя задачу использовать предмет оружия для выражения авторских художественных образов, он применяет весь арсенал приемов, наработанных традициями златоустовской оружейной школы. Ему важно не просто украсить, оформить, декорировать образец холодного оружия. Главное внимание он уделяет вопросу гармонии внешних форм и декоративного оформления оружия.

Примером может быть комплект «Былина» (Г. И. Мануш, Н. В. Лохтачева, 2001), состоящий из охотничьего ножа и тесака. Изделие создано по мотивам исторических образцов, при этом в конструкцию ножен с внешней стороны включена дополнительная полость для ножа. В центре композиции тесака — былинный богатырь — как бы венчающий общий сюжетный и конструктивный строй. Здесь мы видим яркий пример нового взгляда на оружие не только как на предмет исключительно утилитарного назначения или, наоборот, подарочный экземпляр, но как на художественное произведение, несущее в себе авторский замысел и традиции времен.

Аналогичный подход наблюдается в эскизе ножа «Мотивы Востока», созданном в соавторстве с Н.В. Лохтачевой, где в конструкции используется нестандартный подход к понятию архитектоники оружия и формы ножен: помимо предмета, предназначенного для защиты клинка, используется своеобразный «колпачок» из кожи для рукояти, соединенный с ножнами тонкими кожаными ремешками. Объемность всей композиции придает и лаконичное орнаментальное обрамление из трехлепестников, стилизованных щитков и восточной вязи. Художественное многообразие проектов и стилистических образов — итог плодотворной работы и непрерывного потока идей талантливого мастера.

Не менее важна и тематика оформления оружейных образцов определенного функционального назначения. Форма и изобразительный ряд должны создавать единый художественный образ. В выборе сюжетов художественного решения предмета оружия существовали сложившиеся многовековые исторические традиции.

Так, в системе украшения тема под условным названием «офицерское оружие» является важнейшей. В мастерских «Лик» создали обобщенный стилизованный образец кавалерийской офицерской сабли, пехотной офицерской сабли, кирасирского офицерского палаша, морского офицерского кортика. Художественный ряд этих изделий построен на создании знаковой системы декора, передающего символический образ благородства и достоинства русского офицера. В рамках этой тематики уделено должное место и наградному, почетному, памяtnому оружию. Здесь мы видим и орнаментальный стиль, и морскую тематику, и исторические мотивы в изображении сюжетов.

Примером такого оружейного образца может служить кортик «Офицерский» в исполнении мастеров Лохтачевых. Здесь используется характерный для них орнаментальный ряд, гармонично сочетающий геральдическую символику российского флота. На крестовине изображено парусное судно, подчеркивающее достоинства этого вида оружия. Профессионально использованное сочетание геральдики и разного вида орнамента — листьев аканта, изогнутых лепестков и стилизованных щитков — придает украшенному оружию строгость и величие.

Другой, совершенно иной по конструкции предмет — шпага «Парус» — решен также в твор-

ческом ключе: созданное из серебра, дамасской стали с инкрустацией аметистом оружие сочетает здесь цвет благородного серебра и муаровой поверхности самой стали. Минимально использованный орнамент, рукоять и гарда в виде судна с развивающимися парусами и прекрасной огранки холодно-голубой аметист в завершении рукояти — все это придает оружию благородство. При этом ножны решены несколько иначе: изготовленные из черной кожи, они дополнены лишь спадающей вниз стилизованной серебряной нитью — исключительно творческий подход к решению обработки предмета такого рода.

Вместе с тем вызывает немалый интерес тема охотничьего оружия.

Охоте посвящены традиционные охотничьи наборы в исполнении Лохтачевых, охотничьи ножи и кортики (кортик «Олений», ножи «Сокол», «Охота» и «Царская охота»). Так, например, в кортике «Олений» воплощена необычная художественная идея: рукоять клинка решена как естественный кривой сучок дерева, клинок же и ножны расписаны различными атрибутами охоты — на крестовине на фоне щитка изображен нож, охотничий горн и еловые ветви — все это стилизованно обрамляет орнамент. Великолепная конструктивная идея Г. И. Мануша нашла здесь свое воплощение в форме предмета, учитывая и его утилитарное назначение. Вместе с тем сюжетное обрамление кортика дополняет образ охотничьего оружия: благодаря золоченым элементам ножен, контрастирующим с темной отделкой выделанной кожей, дает впечатление богатого коллекционного художественного предмета.

Нож «Сокол», исполненный теми же авторами уже предмет другого конструктивного назначения. Криволинейной формы ножны украшены разного рода орнаментом, который строится на цветовом сочетании оттенков холодной стали и теплого тона золочения. И снова мастера к столь привычному предмету оружия подходят с новыми художественными идеями как в технике, так и стилистике изображения. Каждый орнамент по своему отличается от другого. Здесь он строго и лаконично заполняет все пространство ножен и части клинка.

Важным открытием мастерских XX—XXI вв. является изготовление оружия, характерного для восточных стран: типа ножа пчак и кинжала джамбия. Исполненные в знакомой нам орнаментальной манере Лохтачевой Н.В., эти типы оружия имеют оригинальную форму клинка и несут в себе элементы восточной культуры (богатая инкрустация драгоценными и полудрагоценными камнями, обилие золота, присутствие в орнаменте сетчатой композиции). Художники на поверхности металла рационально сочетают яркий восточный орнамент с не менее богато исполненными инкрустациями — в итоге это дает великолепно украшенный миниатюрный предмет восточного оружейного искусства. Большое внимание уделяется здесь орнаментальному обрамлению, поскольку сюжетные изображения не характерны для исламского искусства: тонкое перепле-

тение цветочных ветвей в пчаке и сложный сетчатый орнамент в сочетании с классическими листьями аканта и трехлепестника в джамбии — вот лаконичный, но насыщенный вариациями набор убранства подобных видов оружия.

Для художественных мастерских «ЛиК» вообще свойственно активное применение орнаментальных мотивов. Это заслуга, прежде всего, одного из главных художников предприятия и первой женщины-мастера в этом виде искусства — Нины Владимировны Лохтачевой. В своих работах она стремится познать законы орнаментального искусства и подчеркнуть его поистине неограниченные возможности.

В подносах «Букет» и «Свадебный» (1997, 2000) орнамент заполняет все пространство, за исключением центрального изображения. Словно вихрем, он захватывает всю поверхность и несется вдоль окружности предмета. Тонкая грациозная прорисовка стеблей, сетки, лепестков лирично и трогательно трактует сюжет. В винных наборах гибкое орнаментальное узорочье покрывает маленькие рюмочки, кувшины и другие предметы сервировки. Талантливая художница создает и ювелирные предметы — браслеты, наградные пояса (браслеты «Жар-птица», «Праздничный»), в обработке которых используется растительный и цветочный орнамент.

Среди главных художников и одновременно создателей украшенного оружия есть, помимо художников-граверов, и скульптор (Александр Иванович Лохтачев), и мастер-оружейник (Григорий Иванович Мануш). Вместе они трудятся над созданием новых видов и форм художественных изделий, проявляя при этом большую индивидуальную фантазию. И вот среди знакомого уже всем украшенного оружия и предметов бытового назначения появляются круглая скульптура в оформлении рукоятей, предметов быта, а также культовая скульптура, например — скульптурные изображения ангелов к Дарохранительнице для храма Христа Спасителя (Москва). Новым здесь можно отметить видение предмета уже не плоскостно, а в синтезе с окружающим пространством. Благодаря рельефным накладкам, мелкой пластике форм, различным инкрустациям и вставкам из разных материалов предмет не столько кажется богаче или достойнее, сколько подчеркиваются его основные элементы и части.

В 2002 г. начала работу скульптурная мастерская А. И. Лохтачева, где создаются плакетки и круглая скульптура, основной темой которых являются православные сюжеты. В задачи мастерской входит создание авторских моделей скульптурных композиций для литейных производств Южного Урала и других регионов Российской Федерации. За годы работы скульптурной мастерской выполнен ряд работ, которые могли бы стать гордостью культурного развития златоустовской обработки металла. Евангелисты и ангелы, рельефы «Положение во гроб», «Распятие», «Снятие с креста», «Тайная вечеря», выполненные для храма Христа Спасителя в 2000—2005 гг. — все это является прекрасным

воплощением того нового творческого подхода в понятии «златоустовское искусство обработки металла». Выполненные в миниатюре серебряные и золоченые скульптуры проработаны столь же детально и кропотливо, как и сюжетные изображения на златоустовских клинках и посуде.

Продолжая тему сюжетов, изображаемых на предметах, изготовленных в технике златоустовской гравюры на металле, можно отметить еще одну крупную мастерскую в Златоусте, получившую название «Практика».

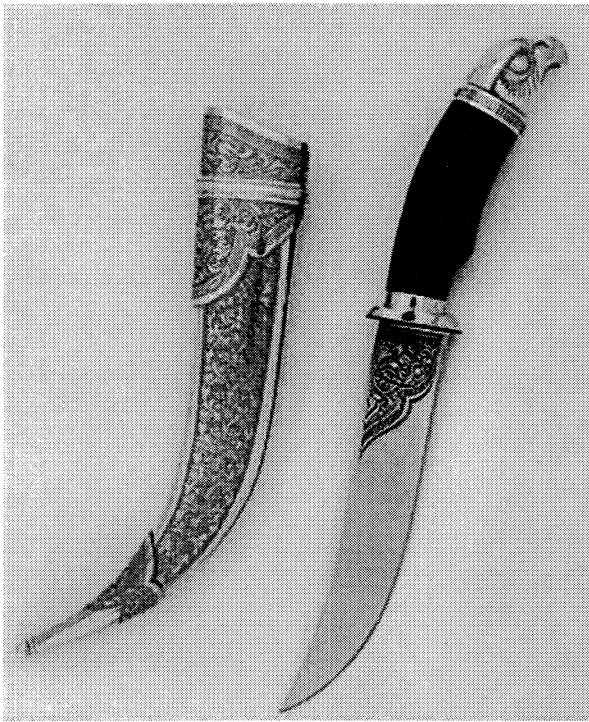
Отличительной особенностью предприятия «Практика» можно обозначить работу исключительно на заказ. Мастерская является официальным поставщиком Московского Кремля. Новое и наиболее распространенное здесь — это изготовление оружия и предметов интерьера. Руками мастеров «Практики» была выполнена отделка интерьера личного президентского самолета, ряда его кабинетов в Московском Кремле. Безусловно, авторский коллектив этого предприятия в лице Г. М. Берсенева, О. В. Аверкина, В. А. Тычкина и Ю. Б. Рябкова сформировал свой особый стилистический язык.

Поскольку Геннадий Михайлович Берсеньев классический орнаменталист², а остальные художники в большинстве своем являются его учениками (за исключением Ю. Б. Рябкова), то авторский коллектив данной мастерской прежде всего работает над орнаментами, покрывая произведения. В то же время в своих изделиях художники умело сочетают камень и металл (в основном, латунь), кость и дерево.

Оружейная мастерская «Практика» изготавливает свой собственный металл — дамасскую сталь — который имеет свой оригинальный и неповторимый по красоте цвет. Муаровая поверхность всех изделий данного художественного предприятия отличает их от ряда подобных произведений оружейного искусства. «Высококачественные стали отличаются и повышенной прочностью, твердостью в сочетании с высокими значениями пластичности и вязкости»³, что немало важно для искусства обработки металла.

Орнаментальный стиль Г. М. Берсенева, О. В. Аверкина, А. Г. Шаланова и В. А. Тычкина представлен рядом наградного и коллекционного оружия с характерным золоченым орнаментом на черном фоне. Созданные на различные памятные даты в истории России — 300-летию морского флота России, 850-летию Москвы, 60-летию Победы в Великой Отечественной войне — богато орнаментированы и содержат преимущественно геральдическую символику и щитка или фигурной рамки.

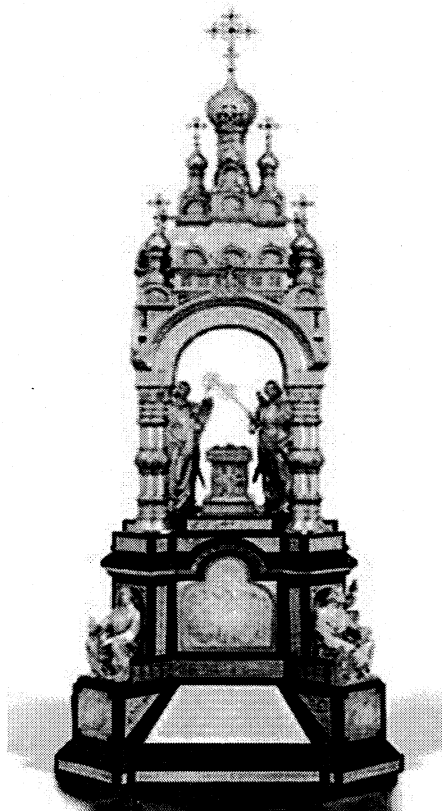
Таким образом, орнамент берсеньевского авторского коллектива значительно отличен от ликовцев: здесь мы чаще видим геральдические символы, различные вензели, стилизованные начертания фантастических птиц, змеевидные переплетения. Нередко по традиции в орнамент вплетены охотничьи, пейзажные или исторические сце-



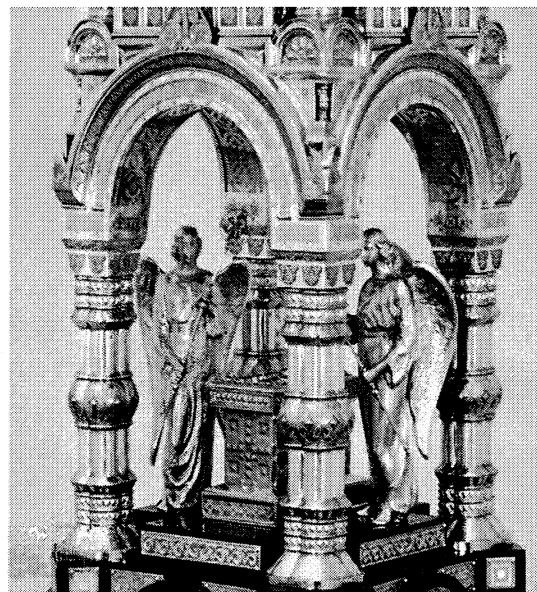
*Нож «Сокол». Г. И. Мануш
Булатная сталь, латунь, никель, золото, кап.
Мастерские «ЛиК»*



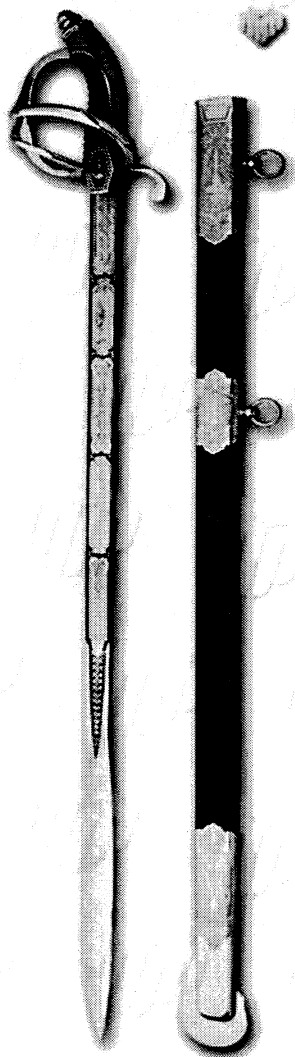
*Нож «Пчак». Н. В. Лохтачева, А. И. Лохтачев
Сталь, серебро, драгоценные камни.
Мастерские «ЛиК»*



*Дарохранительница
А. И. Лохтачев, Н. В. Лохтачева,
Д. А. Лохтачев, В. В. Блинов
Серебро, яшма калканская, драгоценные камни.
Мастерские «ЛиК». 1997—2000 гг.*



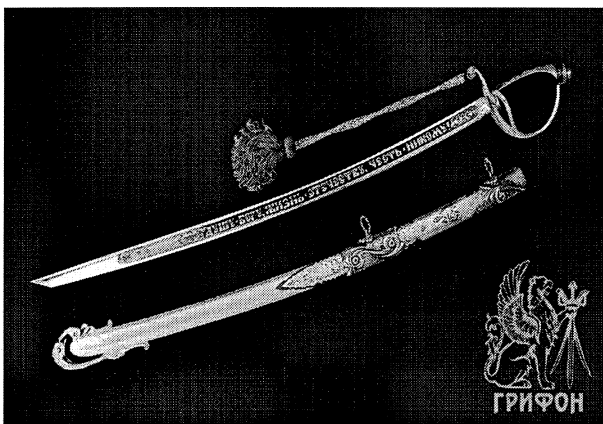
Дарохранительница, деталь



*Палаши морской. Г. М. Берсенева
Сталь, Латунь, Дерево, Кожа.
Мастерская «Практика»*



*Кубок. Г. М. Берсенева
Латунь, серебро, Гранаты, Сердолик.
Мастерская «Практика»*



*Сабля «Дмитрий Донской».
Мастерская «Грифон»*



*Набор «Подарочный». Н. В. Лохмачева
Мастерские «ЛуК»*

ны. Однако в сторону поиска формы и конструктивного пространства художественные идеи авторов мастерской «Практика» опираются исключительно на предпочтения заказчика, поэтому здесь мы редко сможем увидеть причудливые очертания рукоятей кинжалов и ножей, криволинейные ножны или фигурные завершения рукояти шпага. Так, в кинжале работы О. В. Аверкина автор использует минимум орнамента арабски, подчеркивая утилитарность предмета. В изображении мастер лаконично тонко выделяет художественные особенности оружия.

В орнаментальном отношении интересны и предметы быта. Декоративное блюдо «Вакханка» (А. Г. Шаланов) акцент сделан уже на геометрический орнамент: в центре стилизованная розетка, от которой по диагоналям уходят переплетающиеся змеевидные тела вакханок с вазами в руках. Все завитки и криволинейные нити составляют единую ритмику композиции, гармонично заполняя пространство.

Наряду с разного рода предметами быта, как и в мастерской «ЛиК», здесь изготавливают и изделия не из металла — картины из природного камня, отражающие красоту родного художникам края: уральские горы, заснеженные леса, маленькие лесные опушки. Мастерски выполненные из разных пород природного уральского камня картины по-настоящему схожи с живописными полотнами (В. В. Поляков). Безусловно, это говорит о творческих поисках художников первых граверных мастерских Златоуста и в области материала, и в способах передачи пространства через материал, и в области художественно нового подхода к изображению на плоскости.

В обеих ведущих мастерских златоустовского искусства гравюры на стали в начале XXI в. появляются и изделия, связанные с атрибутами православного и мусульманского культа. Оформляются оклады церковных книг, создаются предметы религиозного культа (евхаристические наборы, потиры), даже гравированные иконы или портретные изображения глав церкви.

Особо отметим гравированное изображение патриарха Алексия II и иконный образ св. Александра Невского. Произведения тщательно проработаны в деталях одежды и ликов. За подобного рода работы обе художественные мастерские получили статус «Патриарших мастерских» и вошли в список поставщиков изделий для русской православной церкви.

Еще одним ярким примером деятельности граверной мастерской является ООО «Грифон», появившийся в начале 1990-х гг. Тематическая разработка его мастерами изделий неразрывно связана с историей России и мировой историей в целом. Частыми сюжетами произведений мастерской являются исторические и политические личности, события мировой и российской истории.

Уникальная восьмиступенчатая обработка металла позволяет достичь многоцветности, объемности и сложной утонченности изображения. Однако пространство оружейного предмета мастера «Грифона» заполняют без остатка: мини-

атюрные сюжетные сцены помещены на ножнах, клинке и даже рукояти. Многофигурные и однофигурные изображения проработаны с той же тщательностью, как и обрамляющий их орнамент. Но если у художников «ЛиКа» или «Практики» мастерски сочетается конструктивная и сюжетная составляющая предмета оружейного искусства, то здесь мы видим увлеченность изображением порою даже в ущерб самому предмету.

Произведения, созданные мастерами «Грифона», представляются богато орнаментированными и заполненными разного рода сюжетными сценами батального, охотничьего, исторического или пейзажного характера. Художественное разнообразие тематических циклов, посвященных Отечественным войнам 1812 и 1941—1945 гг., известным и значимым личностям истории, важным мировым и российским событиям, знаменательным датам, говорит о творческом подходе художников предприятия к своей работе. Такова, например, серия кортиков, посвященных истории России («Иван Грозный», «Петр I», «Ледовое побоище»), которые содержат сюжетные или портретные изображения исторического характера, причем конструктивная составляющая во многом уступает изобразительному ряду: все пространство ножен и клинка заполняет выгравированный рисунок. То же мы видим и в оформлении длинноклинкового оружия (меч «Александр Невский») и даже в обычных охотничьих ножах (нож «Уссурийский тигр»). Последние охотничьи образцы, благодаря раскинутому богатому золоченому рисунку и вручную обработанной рукояти, приобретают вид эксклюзивного подарочного оружейного предмета, теряя свое утилитарное назначение. Тематическое разнообразие сюжетов мастеров «Грифона» дает основание все же полагать, что многие произведения имеют сугубо военно-историческое направление, поскольку здесь мы не увидим лирического изображения красот уральской природы, изящных цветочных орнаментальных мотивов или скромных и лаконичных восточных арабеск.

Говоря о тематическом разнообразии в златоустовской гравюре на стали рубежа XX—XXI столетий стоит коснуться гравированных панно, пластин, тарелей на различные сюжеты. Основным производителем подобного рода изображений являются в современном Златоусте предприятия «Златоустовская гравюра на стали», «МОК» и «Златоустовская Оружейная Компания».

Производство сюжетных металлических пластин и панно продолжается и по сей день. Тематика изображаемых сюжетов расширилась за счет введения блюд с геральдикой городов России, металлических пластин с православными и мусульманскими религиозными текстами, а также изображениями архитектурных памятников России. Избранная форма пластины, панно или блюда не нова, также как и использование выпукло-вогнутых очертаний предмета. Но всё же в тематике наблюдаются изменения: помимо уже знакомых нам советских пейзажных и портретных зарисовок, геральдическая и патриотичес-

кая линии вносят элементы новизны в лирические панорамы.

Лаконично расположенный по центру герб того или иного города России обрамлен мини-мумом орнаментального декора: тонкая полоска золоченого геометрического орнамента проходит по контуру блюда, фон же герба представляет собой чернение. Строгость и лаконичность декора отличает эту серию блюд от металлических пластин с панорамным изображением многопланового пейзажа или густо орнаментированного натюрморта.

Одинаково патриотично и строго звучит тема архитектурных памятников России и известных столиц страны. Панорамы Петербурга, Москвы, Златоуста и других городов и древнейших памятников российского зодчества представлены в целом ряде круглых панно и прямоугольных металлических пластин. Так, например, знакомые каждому россиянину архитектурные сооружения столицы представлены в нескольких круглых панно — «Собор Василия Блаженного» (С. Шептунова) и «Храм Христа Спасителя» (О. Макрушина). Архитектурные сооружения, окружающая геральдика, лентообразная подпись — все это гармонично и тонко подчеркивает композиционное единство изображения. За счет полутонов желтого и золотистого, черного и серо-синего создается глубина пространства, хотя здесь и нельзя сказать о богатстве светотеневой моделировки предметов. Многие произведения все же

остаются в традициях еще советского искусства златоустовской гравюры на металле.

Таким образом, на примере деятельности современных мастерских ясно проявляются значимые изменения, произошедшие на рубеже XX—XXI столетий в искусстве златоустовской гравюры на металле, расширение тематической и технологической составляющей говорят нам о том, что искусство южно-уральского города Златоуста вступило в новый этап развития после почти 20-летнего кризиса и уже занимает достойное место в ряду крупных российских центров по производству украшенного оружия и гравированных предметов быта.

Примечания

1. См. подробнее: Денисова М. М. Художественное оружие Златоустовской оружейной фабрики // Труды Государственного исторического музея. Вып. 18. М., 1947. С. 207—251; Глинкин М. Д. Златоустовская гравюра на стали. Челябинск, 1967; Куликовских С. Н. Златоустовская школа авторского холодного украшенного оружия. Становление и развитие (1815—1860). Челябинск: ЮУрГУ, 2006.

2. См.: Куликовских, С. Н., Нагаев А. В. Г. М. Берсенева мастер Златоустовской школы художественного металла XX в. // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: Сб. науч. тр. / науч. ред. Н. П. Парфентьев. Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2004. Вып. 3. С. 107—117.

3. Златоустовская гравюра на стали. Златоустовское украшенное оружие: альбом Златоуст, 1999. С. 100.

Поступила в редакцию 23 января 2009 г.

ХАРСЕЕВА Татьяна Васильевна, студентка 4-го курса специальности «Искусствоведение» исторического факультета ЮУрГУ, участвует в исследовательской работе по грантам, выполняемым кафедрой искусствоведения и культурологии, область интересов — творчество мастеров всемирно известной Златоустовской школы гравюры на стали. E-mail: blv@susu.ac.ru

HARSEEVA Tatyana Vasileevna is the fourth year student of the Faculty of History of South Ural State University, major is Art History. She participates in grant scientific researches held by the Art History and Culture Studies Department. Research interests: creative work of the Zlatoust school of steel engraving that is famous all over the world. E-mail: blv@susu.ac.ru

ФАРФОРОВОЕ ПРОИЗВОДСТВО НА ЮЖНОМ УРАЛЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Н. М. Шабалина

PORCELAIN PRODUCTION IN SOUTH URAL IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

N. M. Shabalina

Проблема анализа исторического наследия одного из крупнейших фарфоровых производств Урала, ныне закрывшегося, достаточно актуальна. Определенное значение и научную актуальность также имеют и теоретико-методологические аспекты проблемы, касающиеся вопроса взаимодействия художника с массовым производством. Собранный автором материал позволяет ему рассмотреть фарфоровое производство как своеобразную область художественной промышленности на Урале.

Ключевые слова: южноуральское фарфоровое производство, художественная промышленность Урала.

The problem of analysis of the historical heritage of one of the largest closes the porcelain production of the Urals, is very urgent. Theoretical and methodological aspects of the problem, concerning the question of the artist's interaction with mass production have importance and relevance of science. The material was collected by author allows him to consider the manufacture of porcelain as an area of the art industry in the Urals.

Keywords: South-Ural porcelain production, art Industry Urals.

Историография южноуральского фарфорового производства нашла отражение лишь в текстах небольшого количества буклетов, каталогов, статей в энциклопедии, изданных за сравнительно короткий (сорокапятилетний) период развития фарфорового производства в городе Южноуральске Челябинской области¹. Сегодня, к сожалению, уже можно сказать, что закрыта последняя страница в истории завода — производство по выпуску фарфоровой посуды остановлено в июле 2008 г. Но в памяти многих южноуральцев, особенно тех, чья жизнь была непосредственно связана с заводом, отчетливо воспроизводятся все малейшие детали производства фарфоровых изделий. В домашнем обиходе почти всех жителей региона обязательно найдется чашка, пиала или чайник с маркой «ЮФЗ» — Южноуральского фарфорового завода.

К сожалению, на сегодняшний день рассматриваемая тема не имеет современного научного и художественно-критического изучения. Поэтому проблема анализа исторического наследия одного из крупнейших фарфоровых производств Урала достаточно актуальна. Определенное значение и научную актуальность имеют и теоретико-методологические аспекты проблемы, касающиеся вопроса взаимодействия художника с массовым производством. Актуальность проблемы определяется также важностью изучения матери-

ально-духовных ценностей нашего общества, имеющих не только познавательное, но и воспитательное значение. В определении роли южноуральского фарфорового завода как центра фарфорового производства на Южном Урале перед нами стояла задача выявить и охарактеризовать основные исторические этапы его развития, обозначить творческую деятельность ведущих мастеров фарфорового производства.

С чего же все начиналось? Многие факты биографии завода засвидетельствованы в его документации, ныне хранящейся в Объединенном государственном архиве Челябинской области, а также его филиале — архивном отделе администрации г. Троицка².

Не случайно под строительство завода была выбрана территория Увельского района — недалеко от Кочкаро-Демаринского глиняного месторождения. Предприятия художественной керамики закономерно появлялись в районах с развитым в прошлом гончарным делом³. Сырьевая база составляла важный критерий выбора места. В рецептуру состава сырьевого материала входили местные компоненты, такие как глина ниже-увельская, каолин кыштымский, миасский шпат⁴. Южноуральский фарфоровый завод — один из многих российских заводов-новостроек середины XX в. Постановлением Совета Министров СССР от 23 августа 1954 г. за № 1247 было

предусмотрено и строительство Южноуральского фарфорового завода, а также жилого поселка, который планировалось разместить уже в существующем населенном пункте — Южноуральске. Фактически строительство завода началось в июле 1956 г., первоначальный пуск производства был намечен на 1962 г., и лишь в декабре 1963 г. завод будет принят в эксплуатацию⁵.

Период строительства завода занимал немалый отрезок времени с июля 1956 г. по ноябрь 1963 г. Первым директором предприятия был назначен Н. И. Тарасов в 1955 г., но становление и активное развитие керамического производства связано с именем Михаила Николаевича Нестерова, назначенного на пост директора в 1961 г. и занимавшего должность по 1976 г. С именем М. Н. Нестерова связано и начало первой реконструкции завода, проходившей в 1973 г.

Первоначально в своей структуре завод имел, как и полагается крупному предприятию, несколько подразделений, цехов (массозаготовительный, литейно-формовочный, печной, живописный, контрольно-учетный). Постепенно отлаживалось производство, корректировалась его структурные подразделения и производственные цеха. Еще до ввода производства был разработан проект плана подготовки кадров по южноуральскому фарфоровому заводу⁶. Начальником живописно-муфельного цеха по штатному расписанию 1964 г. был назначен В. В. Орлов, а главным художником фарфорового производства — И. А. Савин. По штатному расписанию общезаводского персонала на 1964 г. выделялась художественная лаборатория, куда входили старший художник Н. В. Морозова и скульптор-модельщик первой категории С. А. Мусаков. В следующем, 1965 г. художественная лаборатория фарфорового производства расширилась. Помимо названных мастеров, в нее вошли Н. Н. Калилов — художник первой категории и А. С. Федяев — скульптор-модельщик второй категории⁷.

Среди первых молодых специалистов значились техники-технологи фарфорово-фаянсовой промышленности, окончившие в 1961 г. Дулевский керамический техникум (А. И. Попова, Ю. А. Брагина, Н. В. Знатнова, В. И. Варчев), прибывшие на предприятие уже в июле-августе 1961 г.⁸ Руководством южноуральского завода планировалось готовить будущих специалистов различных специализаций (формовщиков, оправщиков, литейщиков, живописцев, глазуровщиков, обжигальщиков и т. д.) на ведущих фарфоровых производствах России, таких как: Новгородский «Пролетарий», Ярославский Первомайский, Дмитриевский, Дулевский, Краснодарский. Так, по живописному цеху планировали готовить: декольманщиков — 20 человек, штамповщиков — 10, отводчиков — 15, живописцев —

35 человек, аэрографистов — 20 и даже одного специалиста по фотокерамике на Ленинградском заводе им. М. В. Ломоносова. Продолжительность учебы живописцев составляла шесть месяцев, руководство завода планировало подготовить 15 человек на заводе «Пролетарий», 10 — на Дулевском и 10 — на Краснодарском фарфоровом заводе.

В числе первых живописцев молодого Южноуральского фарфорового производства были специалисты, приглашенные в 1963 г. с Новгородского фарфорового завода «Пролетарий»: Орлов Владимир Васильевич (1923—1979), Савин Иван Антонович (г. р. 1923), Морозова Надежда Васильевна (г. р. 1925). С Первомайского фарфорового завода Ярославской области приехал Мусаков Сергей Александрович (г. р. 1919), талантливый мастер-самоучка, который был принят на ЮФЗ скульптором-модельщиком первой категории. В 1962 г., еще до запуска производства, художником-исполнителем оформляется Панова Анна Лейбовна (г. р. 1934), окончившая ремесленное училище при Первомайском фарфоровом заводе и пять лет проработавшая живописцем на старейшем российском фарфоровом производстве. В Южноуральске А. Л. Панова начала работать как опытный специалист.

В 1963 г. с Украины приезжает Рачок Виктор Денисович (г. р. 1937), окончивший в 1956 г. Львовское училище прикладного искусства и начавший свою творческую биографию у себя на родине — на старейшем украинском Барановском фарфоровом заводе Житомирской области. На Южноуральский фарфоровый В. Рачок пришел молодым специалистом и прошел путь от выборщика до мастера-живописца. В 1965 году с украинского Сумского фарфорового завода на Урал прибывает Федяев Сергей Александрович (г. р. 1932). С образованием двухгодичных курсов мастеров Ленинградского высшего промышленно-художественного училища (1961) его принимают скульптором-модельщиком второй категории. С Городницкого фарфорового завода переводится на Южноуральский завод Калилов Николай Николаевич (1931—2003).

У И. А. Савина, Н. В. Морозовой, Н. Н. Калилова за плечами была одна художественная школа — Одесское государственное художественное училище. Таким образом, в уральском производстве соединились две традиционные школы, с одной стороны, северорусская новгородская и ярославская, с другой южнорусская украинская, а уже следующее поколение мастеров стремились воспитать и обучить на своем южноуральском производстве (Н. Садова, Н. Коновалова, Н. Чернова, В. Фиоктистов, И. Милованов и др.). Многие молодые специалисты приходили в производство после окончания южноуральского техникума,

например, по списку 1969 г. из 40 человек значилось 22 молодых специалиста-южноуральца⁹.

Среди первых изделий завода следует выделить столовые и чайные сервизы, разработанные по форме И. А. Савиним, (они выпускались заводом в росписях Н. В. Морозовой, В. В. Орлова, Н. Н. Калилова). Своеобразной маркой предприятия стал чайно-кофейный сервиз под названием «Ромашка» из 14 и более предметов (автор формы И. А. Савин, роспись Н. В. Морозовой, утвержден в 1964 и 1966 гг.). Сервиз отличался лаконичным живописным четырехкрасочным рисунком с золотой отводкой и обладал композиционной целостностью, образным единством. И в то же время мягкая обтекаемая форма и легкость рисунка делала сервиз-гарнитур (доходящий до 35 предметов) доступным для массового производства, а отводка золотом в ручной дорисовке — более праздничным. Использование рисунка ромашки в мотивах узора южноуральских фарфоровых изделий 1960 — начала 70-х гг. было характерным и узнаваемым.

Дуэтом И. А. Савин — Н. В. Морозова исполнен и другой чайный сервиз под скромным названием «Березка», утвержденный в 1965 г. Почерк талантливой художницы Надежды Васильевны Морозовой отличается тонкой стилизацией рисунка природной формы цветка — ромашки, тюльпана, шиповника (тарелки «Букет», 1967; «Цветы», 1968; «Тюльпаны», 1972). Достаточно условный, но живой рисунок по белому фону, всегда оживлялся мастером золотой отводкой или золотым пятном.

Иван Антонович Савин с первых дней работы на производстве был озабочен разработкой оригинального южноуральского стиля в фарфоре и находил несколько самобытных форм, например, коническую форму чашки, названную им «уральская». В технологию декорирования фарфоровых изделий южноуральские мастера вводили новые для того времени и массовые в использовании полумеханизированные приемы, к которым например, относится сдвижная декалькамания и шелкотрафаретная печать через сетку. Сдвижная декалькамания сохраняла яркость и сочность красок как в ручной росписи и не уступала ей по художественному эффекту.

В 1967 г. был утвержден чайный сервиз с рисунком «Веточка» из 20 предметов, разработанный дуэтом И. А. Савин — Н. Н. Калилов, также отличающийся лаконичной выразительностью формы и рисунка.

Особая тема — тема комплектации и росписи детских фарфоровых наборов. И. А. Савин — Н. В. Морозова в 1965 г., разрабатывая ассортимент детской фарфоровой посуды, выполнили набор с различными рисунками («елочка», «Земляника», «Аня») для шелкографии. Из сюжетных

мотивов Н. В. Морозовой также выделяются композиции, разработанные по сказам известного уральского писателя П. Бажова («Огневушка-поскакушка», 1967).

В ассортименте выпускаемых изделий на протяжении всех лет работы фарфорового предприятия особое место занимает посудная форма пиалы, в росписи которой южноуральские мастера достигли удивительного разнообразия и богатства (В. В. Орлов — «Арбуз» 1965, «Красный цветок» 1965, «Солнце», «Небо», «Хоровод» и др.; Н. В. Морозова — «Золотая лента» 1965; С. А. Федяев, Н. Н. Калилов — «Плахта» 1965). Пиала стала универсальной разновидностью фарфоровой продукции, выпускаемой практически всеми отечественными керамическими производствами; объяснение столь широкому распространению формы, вероятно, в широкой распространенности восточных народов на территории России, и Урала в том числе. Пиалы также отправлялись во многие союзные республики.

Многое сделал для сложения стиля южноуральского фарфора и В. В. Орлов. Владимир Васильевич любил изображать широким кистевым мазком яблоко с листочками на ярком, интенсивном красном или черном фоне и мотив розы (чайный сервиз «Роза» 1964, 1969 гг.). Выразительная шаровидная форма предметов сервиза принадлежала С. А. Мусакову. В. В. Орлов разрабатывал и новые формы, например, чайного сервиза «Груша» совместно с Н. В. Морозовой (роспись), вводил новые живописные рисунки: «Тюльпаны», «Пион» (1968). Полюбившийся мотив «уральского» яблока развивали и варьировали Морозова, Калилов (чайная пара «Уральская», 1966; чайный сервиз «Яблоко», 1970).

В. В. Орлов — член Союза художников России и постоянно показывал свои изделия на зональных региональных выставках. Ему принадлежат работы, на протяжении нескольких лет не выходявшие из массового тиража, это чайные сервизы «Урал индустриальный» (1966), «Уралочка» (1969; совместно с С. А. Федяевым), «Сарафан» (1966; 14 предметов)¹⁰.

Сергей Александрович Федяев — универсальный мастер, работал в росписи и над малой пластикой — фарфоровой скульптурой, призванной украшать «посудные горки». Актуальным для 1960-х гг. был образ птицы-голубки — его скульптура-голубь 1968 г. отличается тонкой пластикой и легкой разделкой золотом. С. А. Федяев выступает автором формы и росписи молочного набора «Метелица» (деколь, шелкография) 1966 г., формы чайно-кофейного сервиза «Урал индустриальный», состоящего из 33-х предметов, росписи настенного блюда под названием «1919 год».

С. А. Федяева отличает скульптурный характер формообразования посуды. Его чайники имеют объемную шарообразную форму с «мясистым» носиком и широкой ручкой в виде завитка (набор чайников «Помидоры» из пяти предметов роспись В. В. Орлова). Чайник С. А. Федяева выразителен не только по форме, конфигурации, он удобен и эргономичен в пользовании. Сергей Александрович в художественном фарфоре ценит весомость, пластичность, материальность. «Федяевские» чайники расписывали разные авторы: В. В. Орлов («Помидоры»), А. Л. Панова («Перчик», «Маки», «Подарок»), В. Д. Рачок («Тюльпаны», «Осенний букет», «Нежность», «Розы»). Каждый мастер имел свой почерк, но их объединял сочный, размашистый характер светотеневого письма в росписи, соответствовавший выразительной круглой форме сосуда.

У Сергея Александровича Мусакова отмечают более уплощенные, вытянутые пропорции чайника грушевидной и цилиндрической формы, иногда рифленые по тулову. Подобную форму чайника еще более уплощает в 1990-х гг. скульптор-модельщик П. Э. Дербин. Соответственно роспись заменяется деколью или штампом («Колосок», «Вишенка»). Но по-прежнему характерной для южноуральского фарфора оставалась шаровидная форма чайника, эталонный образец которого был разработан С. А. Федяевым и постоянно варьировался в сервизах В. В. Орловым, С. А. Мусаковым. Творческий дуэт С. А. Мусаков — В. В. Орлов создает чайные сервизы: «Уральская вишня» и «Колосок», 1972; «Синий пояс» и «Сиреневые цветы», 1970). Рисунок «Синего пояса» на чайном сервизе в 1979 г. был рекомендован аттестационной комиссией завода на присвоение Знака качества¹¹. Набор из пяти чайников под названием «Помидор» исполненный С. А. Федяевым и В. В. Орловым демонстрировался на международной выставке в Монреале (Канада) и был отмечен дипломом и премией. Высшую оценку в Пловдиве (Болгария) и Дюссельдорфе (Германия) получил набор из пяти чайников, исполненный С. А. Федяевым и В. Д. Рачком (по воспоминаниям авторов).

Вопросы качества выпускаемой продукции, разработки ее стандартов были основополагающими в 1960—70-х гг. Постоянно корректировалась рецептура сырья фарфоровой массы, качество глазури, улучшение ее розлива, пересматривались фасоны кружек, правились конфигурации блюдца, с двукратного обжига отдельных форм переходили на однократный, улучшалось качество гипсовых форм и т. д. И как результат, в 1966 г. заводом выпущено изделий 1-го сорта 16,7 % при плане 15 %. К следующему юбилейному 1967 г. (50-летию Советской власти) на завод приходит директива сверху: принять меры по обеспечению выхода изделий первого сорта — 35 %.

Готовая продукция проходила строгий контроль госнадзора. В живописном цехе на рабочих местах необходимо было наличие образцов изделий и в дальнейшем эталоны выпускаемых изделий обязательно сохранялись. Южноуральскими мастерами применялись надглазурные керамические краски, выпускаемые Дулевским красочным заводом (синих, голубых, сине-зеленых, желтых, сине-кадмиевых, коричневых и черных тонов). На каждом изделии ставился штамп «ОТК» и клеймо (товарный знак), утвержденный для данного завода Госкомитетом по делам изобретений и открытий СССР от 30 января 1964 г. Технологи завода искали все новые и более совершенные возможности улучшения качества продукции и не только сырьевого материала, но и снижения забракованных заготовок. Постоянно шло увеличение объемов продукции первого сорта¹². По динамике производственных отчетов прослеживается улучшение сортности продукции. Приведем таблицу сортности выпускаемой продукции (по факту) в разделе ассортимента за 1974 г. в процентном соотношении:

1 сорт	2 сорт	3 сорт
47 %	37,9 %	15,1 %

По сравнению с 1966 г. шло увеличение объемов продукции первого сорта почти в три раза. В 1973 г. на Знак качества утверждалась форма чайного сервиза «Шар» (из 14 предметов), и бокал с блюдцем, разработанные С. А. Мусаковым еще в конце 1960-х гг.

Безусловно, от качества сырьевых материалов зависел технологический и художественно-эстетический показатель качества фарфоровых изделий. В 1971 г. из Государственного научно-исследовательского института керамической промышленности (ГИКИ) на завод приходят эталонные показатели качества лучших отечественных фарфоровых изделий, на которые завод должен был ориентироваться:¹³

- белизна должна соответствовать 66 %;
- механическая прочность в зависимости от толщины дна изделия;
- термостойкость тарелок: 14 теплосмен, чашек и чайников — 12 теплосмен.

Переписка дирекции завода свидетельствует о постоянных контактах, обмене опытом уральцев с крупными производителями фарфоровых изделий центра России: фарфоровыми заводами им. М. В. Ломоносова и Дулевским им. газеты «Правда». Мастерами учитывался равно как опыт своих коллег, так и вводились рационализаторские предложения своих специалистов, например: в 1974 г. в производство внедрен полуавтомат для формовки бокала, в 1973 г. введено покрытие литографской деколи лаком и применение ее как сдвижную, что сделало рисунок глянцевым и эф-

фектным¹⁴. Количественные показатели технической оснащенности керамического производства отвечали современному уровню техники. В производство вводились новые конвейерные линии, отказывались от еще сохраняющихся ручных операций при машинном производстве.

В 1974 г. приказом Директора утверждено Положение о соревновании на заводе «Лучший мастер». В 1970—80-х гг. на заводе постоянно проводились конкурсы рабочего мастерства основных профессий с целью выявления рациональных приемов работы, обеспечивающих высокую производительность труда и отличное качество. Положение конкурса было утверждено директором завода в декабре 1977 г. и каждый год по цехам разрабатывался график его проведения (например, живописный цех проводил конкурс 3—4 раза в год среди живописцев, переводчиков рисунков, отводчиков, аэрографистов). Конкурсной комиссией завода были разработаны показатели неудовлетворительного качества работы по каждой специализации: формовщиков, глазуровщиков, живописцев, отводчиков, переводчиков рисунков, аэрографистов. Победители конкурсов премировались и нередко отправлялись на отраслевой конкурс в Роспромфарфор¹⁵.

Техническое оснащение Южноуральского фарфорового предприятия соответствовало современному уровню (предприятие имело агрегат для литья ручек, для глазурования полых изделий, был введен фотомеханический метод цветоделения, налажена автоматическая линия формования плоских изделий, введен автомат оправки чашек, приобретена установка для литья фарфоровых изделий и т. д.). В 1978 г. завод оснащается новым технологическим оборудованием. Устанавливаются полуавтоматы, предназначенные для различных операций: для формовки изделий и капселей, для глазурования, шлифовки, декорирования изделий, полуавтоматы для изготовления чайников, налаживается автоматическая линия для формовки и сушки фарфоровых изделий¹⁶. Заводу необходимо было увеличивать объемы продукции со знаком качества (по отчетам за 1978 г. продукция составляла лишь 0,8 % от общего объема), а также расширять ассортимент изделий улучшенного качества с присвоением индекса «Н». Так, решением художественно-технического совета Министерства легкой промышленности РСФСР от 19 декабря 1979 г. был присвоен индекс «Н» подарочному чайному набору из 14 предметов на шесть персон с рисунком «Перчики» (автор формы С. А. Федяев, рисунок А. Л. Панова). В следующем 1980 г. индекс изделия улучшенного качества присваивается другому подарочному набору «Цветы» из трех предметов (чашка с блюдцем и тарелка) — автор рисунка В. В. Орлов¹⁷. Художественно вы-

разительна сплошная роспись крупных цветов на всех изделиях набора надглазурными красками, а так же эффектно и празднично выглядит крытые синей краской и отводка золотом.

В соответствии с планом разработок и промышленного освоения новых фарфоровых изделий, в целях повышения качества и внешнего оформления их заводскими художниками постоянно разрабатывались новые рисунки. По приказу 1986 г. решением художественно-технического совета МЛП РСФСР одобрен и рекомендован к выпуску рисунок на бокал с блюдцем (автор формы С. А. Федяев, роспись Н. И. Садовой). Изобразительный мотив состоит из широкого орнамента из трех медальонов с букетом цветов и листьев, соединенных фигурной сеточкой, украшенный раскидным штампом золотом и отводкой золотом. Н. И. Садовой в соавторстве с П. Э. Дербиным разработан чайный 26-ти предметный сервиз новой формы с рисунком сдвинутой деколи под названием «Степной букет»¹⁸. Конусовидная форма, с характерным рифлением «платочком» фарфоровой поверхности по верхнему и нижнему краям емкости, надолго войдет в массовое производство 1980—90-х гг. Подобная форма повторяется и в следующем чайном сервизе «Нежность», утвержденная местным художественно-техническим советом в 1987 г.¹⁹

В 1980 на заседании художественного Совета в комиссии значился авторитетный консультант Дулевского фарфорового завода, член-корреспондент Академии художеств СССР, Лауреат государственной премии им. И. Е. Репина, заслуженный художник РСФСР П. В. Леонов. На совете утверждался 24-х предметный набор тарелок с косым срезом, автором формы которого выступал Н. Н. Калилов. Творчество этого мастера занимает важное место в художественной деятельности завода вплоть до начала 2000-х гг. Николай Николаевич Калилов — родом из Владимирской области, специальность художника-керамиста получил на Украине, в Одессе. Начал работать и приобретать опыт фарфориста на старейшем Городницком фарфоровом заводе, производство которого было запущено еще в 1799 г. В Южноуральск художник приехал, как и его коллеги, по приглашению, захватив с собой любимые образцы украинского фарфора, ныне хранящиеся в заводском музее.

Н. Н. Калилов — неутомимый экспериментатор, создавал различные яркие, с необычайно сочной росписью декоративные блюда, вазы (например, напольная ваза «Казахстан» с прорезным национальным орнаментом). Авторская манера Калилова заключена в сочной яркой, насыщенной палитре красок (декоративный комплект «Бабье лето»). Художник изобрел свою оригинальную манеру нанесения красок на фарфоро-

вую поверхность; коллеги по производству ее окрестили как «точечная», «калиловская» манера письма. В этой технике созданы многие предметы чайных сервизов («Огни Магнитки», «Золотая сетка»). Керамист любил создавать большие шаровидные вазы с крупным изображением фантазийных птиц, или с сочным бутоном многолепестковой розы. Форма сосудов у мастера всегда объемная крупная и ей же соответствует широкое размашистое, сочное письмо с вкраплением оригинальных пупырчатых точечных мазков, разнообразивших фактуру гладкой фарфоровой поверхности, любил вводить золото (например, изящные чашечки кофейного сервиза изнутри горят «жарким» золотом). Но Калилов в фарфоре мог быть и более строгим, классичным как в форме, так и в росписи. Такой характеристикой можно наделить столовый сервиз «Мария» 1980-х гг. с кобальтово-золотой росписью, названный в честь своей супруги Марии Антоновны Калиловой, также талантливого живописца-фарфориста.

Стиль южноуральского фарфора, заданный первым поколением его мастеров — И. А. Савиным, Н. В. Морозовой, В. В. Орловым, С. А. Мусаковым, С. А. Федяевым — Калилов поддерживал, развивал и совершенствовал. Несмотря на то, что приехавшие на Урал мастера из различных географических мест являлись носителями традиций других фарфоровых заводов, каждый из них постигал особенности природы и жизненного уклада Южного Урала. По воспоминаниям горожан, часто можно было увидеть с этюдником И. Савина, Н. Морозову, С. Федяева. Неповторимые мотивы уральской природы любил запечатлевать в фотографии В. Орлов. Однажды удачно найденные изобразительные мотивы (ромашки, розы, яблока, помидора) мастерами завода развивались, отшлифовывались и постоянно варьировались. Творчество Николая Николаевича Калилова явилось своеобразным передаточным звеном от старшего к молодому поколению. На творчество мастера молодое поколение художников ориентировалось, ему прислушивались и подтягивались до его большого порой высокохудожественного уровня.

Таким образом, можно говорить о сложении и развитии самобытной южноуральской школы мастеров по изготовлению не только бытового, но и художественного фарфора. У завода изначально была сформирована крепкая художественная лаборатория, развившаяся до уровня экспериментальной с большим потенциалом. Когда фарфоровые изделия определяются и узнаются не столько по фирменной марке — заводской отметке, а по общему технологическому и специфическому художественному объемно-пластическому решению предметов, это свидетельствует о созданном стиле фарфорового производства.

Молодое поколение фарфористов 80—90-х гг. XX в. старалось поддержать и продолжить традиции южноуральского фарфора, при этом разнообразя его новыми формами и рисунками — изобразительными мотивами (Е. А. Щетинкина, Н. И. Садова, Т. В. Бланк, Н. В. Федорова, А. Т. Шевченко и др.).

Елена Александровна Щетинкина (г. р. 1950) стремилась выявить такие уникальные качества фарфора как прозрачность, хрупкость, тонкость, которые она воспринимала не только как качество технико-технологического порядка, но прежде всего как эстетическое качество фарфора. Поэтому художница много внимания уделяла созданию из него лепных форм, развивая образ вещи — конкретной посудной формы. Образ понимался как результат интеграции целого ряда качеств фарфора: функциональных, эстетических и производственных. И все-таки Е. А. Щетинкина, учитывая специфику массового индустриального производства, не отходила от уже сложившихся к 1980-м гг. традиций южноуральского фарфора. Если сопоставить посудные сервизные формы В. В. Орлова («Русское раздолье»), А. С. Мусакова («Сиреневое утро», «Витой»), Е. А. Щетинкиной («Встреча», «Чайница») — то можно увидеть и почувствовать преемственность в поддержании и развитии формообразования и росписи фарфоровых изделий, что подтверждает сложение центра, школы, а значит и стиля южноуральских мастеров.

В целом отличительные черты южноуральского фарфора узнаваемы, изобразительные мотивы вариативны и не выходят за границы выбранного стиля. В поддержании традиций фарфорового производства не последняя роль принадлежала заводскому музею: благодаря бережно сохраняемым эталонным образцам поддерживалось качество выпускаемой продукции. Молодому поколению мастеров было на что ориентироваться.

Художественное качество, постоянно поддерживаемое профессиональными мастерами художественной, а затем экспериментальной лабораторией, переносилось в изделия массовой серийной продукции машинного производства (не случайно требование администрации — каждому рабочему иметь пред собой эталон). Художники постоянно обновляли и расширяли ассортимент выпускаемых заводом изделий в духе времени. С ростом производства значение механических видов декора (деколь, шелкография) все более возрастало, но никогда не снимался вопрос выпуска изделий высокого художественного качества, собственно то, что представляло «лицо» завода. И наряду с такими, казалось бы первоочередными вопросами промышленности как обеспеченность качественными оборудованием, материалами, обновляемость ассортимента, постоянная забота о количественном удовлет-

ворении потребностей населения, не утрачивал важности и вопрос художественного качества фарфоровой продукции. От эстетического качества так же зависела конкурентная способность товара на рынке продаж, что, в конечном счете, отражалось на общем уровне производства. Сложность состояла в том, что художник должен создать образец массовой вещи, рассчитанной на механизированную, станочную обработку, на конвейер, поэтому он — художник особенно четко должен был продумывать архитектуру и эргономику предмета.

Наряду с массовым производством стандартных изделий на южноуральском заводе существовал и ограниченный выпуск малосерийной продукции, а также осуществлялись индивидуальные заказы или выставочные, подарочные образцы. Именно малые серии отшлифовывали новые творческие идеи в производстве. Эталонный образец всегда имел ручную выработку. Таким образом, на производстве важно было поддерживать качественный уровень, так называемой художественно-исполнительской культуры.

Примечания

1. Южноуральский фарфоровый завод / Минлегпром РСФСР. М., 1976. 12 л.; Южноуральский фарфоровый завод : каталог фарфоровых изделий. М. : Внешторгиздат, 1991. 10 с., илл.; Южноуральский фарфоровый завод: буклет. М. : Офсет Принт, б/г. 14 с., илл.; Орлов Владимир Васильевич // Челябинская организация Союза художников России: Справочник. 1936—1991 / авт.-сост. О. А. Кудзоев. Челябинск, 1996. С. 292; Федяев Сергей Александрович // Там же. С. 297; Байнов Л. П., Солодкий Н. Ф. Уральский фарфор // Энциклопедия: Челябинская область. Челябинск : Каменный пояс, 2008. Т. 6. С. 768—769.

2. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1 (1984—1999 гг.); Оп. 1 (1955—1983 гг.); Оп. 2 (1952—2002 гг.).

3. Шабалина Н. М. К вопросу истории развития керамического производства в Челябинске и его ок-

руге // Исторические чтения : мат-лы научной конференции «Культура Челябинска: поиски и находки» / ЦИКНЧ. Челябинск, 2000. С. 26—34; Лоренсов Всеволод Васильевич // Челябинск : энциклопедия / сост. В. С. Боже, В. А. Черноземцев. Челябинск, 2001. С. 463.

4. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 180. Рецепты на изготовление фарфоровой массы... 1962—1968 гг.

5. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 8. Л. 187; Д. 234.

6. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 12. Л. 43; Д. 18. Л. 69.

7. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 112. Л. 34, 37, 142

8. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 29. Л. 2.

9. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 252. Л. 2.

10. Чайный сервиз «Сарафан» из 14 предметов В. В. Орлова (имеется в собрании ЧОКГ/ЧОМИ, ДПИ-273—287, пост. в 1968 г.).

11. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 560. Л. 3.

12. Однако руководство завода неоднократно сетовало на неудовлетворительное качество сырья, поступавшего с Веселовского рудника Донецкой области, г. Дружковка УССР (глина была загрязнена отходами сахарной свеклы), и Трошковского глины Хайтинского фарфорового завода Иркутской области, пос. Мишеловка (в ней отмечалось увеличенное содержание железа). См. : ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 245. Л. 4. Директором завода М. В. Нестеровым было направлено письмо соответствующего содержания в Москву, в Комитет стандартов Совета Министров СССР. В то время как собственные глиняные карьеры располагали соответствующим сырьем (Коркинский, Саткинский, Медведевский, Магнитогорский; карьеры кыштымского графито-каолинового комбината, наконец, глиняные карьеры челябинских кирпичных заводов № 1, 2, 3). См. : ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 431. Л. 71. Отчеты по производству за 1977 г.

13. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 216. Л. 25.

14. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 216. Л. 52—53, 75.

15. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 255. Л. 4, 18.

16. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 551. Л. 1—18.

17. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 503. Л. 100.

18. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 649. Л. 100.

19. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 915.

20. ГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 929.

Поступила в редакцию 09 февраля 2010 г.

ШАБАЛИНА Наталья Михайловна, кандидат исторических наук, доцент кафедры «Дизайн» ЮУрГУ. Окончила Уральский государственный университет им. А.М. Горького (Екатеринбург) по специальности «история искусств». В 2004 г. защитила кандидатскую диссертацию. Автор более 50 научных статей, около 30 музейных экспозиций. Область научных интересов: декоративно прикладное искусство, художественная промышленность, народное традиционное искусство. e-mail: sha.62@mail.ru

SHABALINA Natalia Mikhailovna is Cand.Sc (History), Associate Professor of the Design Department of South Ural State University. She graduated from Gorky Ural State University in the city of Ekaterinburg, major was Art History. In 2004 she defended the candidate's dissertation. She is author of more than 50 scientific articles and 30 museum expositions. Research interests: decorative applied arts, artistic industry and national traditional art. E-mail: sha.62@mail.ru

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ И ФУНКЦИОНАЛЬНОГО НАЗНАЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ХОЛОДНОМ ОРУЖИИ РОССИИ

А. Ю. Швецов

INTERCONNECTION OF THE ARTISTIC SOLUTION AND FUNCTION OF THE MODERN RUSSIAN COLD ARMS

A. Y. Shvetsov

Статья посвящается искусству создания современного авторского холодного оружия. Автор рассматривает вопрос о сочетании и взаимодействии художественного решения с утилитарным функциональным назначением клинка в творчестве российских мастеров-оружейников. Выявляются возможности различных творческих подходов в воплощении и пластическом решении авторской идеи. Проводится анализ ситуации, сложившейся на данный момент в оружейном деле, и отмечаются определенные проблемы, связанные как с практическим изготовлением художественного холодного оружия, так и с теоретической систематизацией накопленного материала. Особое внимание уделяется выявлению элементов различных видов искусств, используемых при создании образцов современного клинкового оружия. Автор отмечает графические и живописные эффекты, элементы мелкой пластики, технические приемы ювелирного искусства, являющиеся средствами для воплощения художественного образа, реализации творческого замысла.

Ключевые слова: художественное холодное оружие, прикладное искусство, русские авторские ножи, современный дизайн оружия, художественный металл России.

The article deals with the modern exclusive cold arms creation. The author covers the combination and interconnection of the artistic solution and the blade utilitarian function of the Russian gunsmiths' creative work. The author reveals the opportunities of different creative approaches of the author's idea realization and plastic solution. He also analyzes the current arm art situation and points out particular problems devoted to the production of artistic cold arms and theoretical systematization of collected material. The author pays special attention to the identification of the elements of different arts that are used in the process of creation of modern blade arms. The author covers graphic and painting effects, the elements of small plastics, the technical methods of jeweler's art that are used to implement artistic image and idea.

Keywords: artistic cold arms, applied art, Russian exclusive knives, modern design of weapon, Russian artistic metal.

Проблема определения статусного положения современного холодного клинкового оружия является актуальной¹. Ситуация, сложившаяся с этим видом искусства, имеет некую двойственность. С одной стороны, за относительно небольшой промежуток времени — около двадцати лет, художественное оружие сформировалось как отдельный вид прикладного искусства, а с другой стороны, оно все еще не имеет четко определенных критериев оценки художественности. Очевидно, что существующая классификация, определяющая изделие по типологии клинка, используемая для исторических образцов оружия, не в пол-

ной мере соответствует изделиям современных авторов. Авторское холодное оружие довольно часто в наши дни вообще не имеет конкретных исторических прототипов, либо форма их видоизменяется практически до неузнаваемости. Такое положение объясняется широким спектром творческого поиска художников оружейников, не связанных рамками традиционности, и не ограничивающих себя только оформлением конкретного типа клинка, но переосмысливающих саму его форму. Естественно, что данный подход в ряде случаев приводит к замещению приоритетов — с утилитарно-функционального назначения на ху-

дожественно-эстетическое решение. Причем, именно художественный образ выходит на первый план, а функциональность может оказаться менее ярко выраженной. Однако другие мастера-оружейники наоборот более склонны к поиску новых видов декора и техник оформления стандартных типов оружия, что, в свою очередь, также дает широкий ассортимент великолепных и уникальных авторских изделий. В соответствии с таким многообразием подходов, возникает закономерный вопрос — к чему же все-таки следует относить современное холодное оружие — к дизайну, прикладному творчеству, или же чему-то еще? Попробуем разобраться в этом вопросе.

Как уже говорилось выше, современное художественное холодное оружие является отдельным, самостоятельным видом искусства — так считают большинство самих мастеров-оружейников, знатоки их творчества и коллекционеры. Однако такое мнение до сих пор принимается далеко не всеми искусствоведами и оружейоведами. Так одни из них, апеллируя к работам художников, направленных на поиск и разработку формы оружия, относят их к дизайну, другие же, подчеркивая декоративность оформления, относят часть работ к прикладному творчеству и ремеслу. В конечном итоге, в общем-то, правы все, но следует отметить, что категоричность суждений не применима к современному авторскому холодному оружию, как и к любому виду искусства. И действительно, в огромном количестве образцов авторских работ можно легко проследить как черты дизайна, так и прикладного искусства, или даже живописные и скульптурные эффекты. Здесь все зависит от того, кто и с какой целью изготавливает данный предмет. Спектр воплощения художественных идей весьма широк и разнообразен. Художник может взять за основу своего произведения именно функциональные качества клинка, доводя его форму до абсолютного совершенства, и при этом имея ввиду конкретный художественный образ. Воплощенная автором идея в этом случае, скорее всего, будет отличаться определенной лаконичностью, а художественный образ не будет читаться явно, станет иметь подтекстный характер. В другом случае мастер может исходить из идеи орнаментального решения — как завершения формы, придавая особое значение деталям декора. Такое богато украшенное изделие может претендовать на статус произведения прикладного искусства. Третий вариант авторского художественного поиска определяется гармоничным сочетанием первых двух подходов, где один из них так или иначе может иметь преваляющее значение.

Чтобы сделать определенные выводы и отнести современное холодное оружие к тому, или иному виду искусства, мы последовательно рассмотрим присущие ему характерные черты. Итак, если речь идет именно об оружии, то следует подчеркнуть, что оно просто обязано быть функциональным. Ведь если изготовить клинок не из металла, а из дерева, пластмассы, керамики, или любого

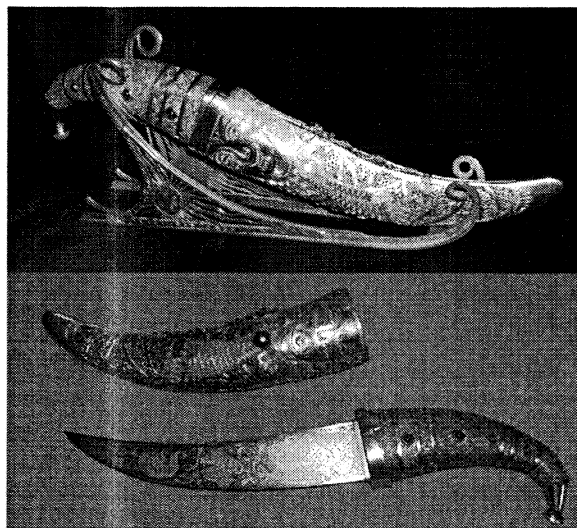
другого материала, то это будет, что угодно, но не оружие, поскольку одни из его характеристик, такие как прочность и твердость, а так же колюще-режущие свойства существенно понизятся, а то и пропадут вовсе. Иными словами, оружие должно оставаться именно оружием функциональным, либо, в крайнем случае, предполагающим утилитарное использование. Функциональность — это одно из требований, предъявляемых к дизайну, а так же и к различным видам прикладного творчества. Следующий важный аспект художественного оружия, как и оружия вообще, это эргономичность рукояти, гарды, ее элементов и навершия². Ведь если клинок будет неудобно держать в руке, то даже каким бы внешне красивым он ни был, пользоваться им не захочется, проделанная работа окажется бессмысленной. Понятно, что великолепно изготовленный, оформленный как авторское оружие экземпляр будет храниться бережно, дарить эстетическое наслаждение — страсть современных коллекционеров к собиранию оружия можно объяснить «зовом предков». Клинок, как продолжение руки, был изначально предназначен не только сохранять жизнь своему владельцу, но и защищать саму руку от поражающих ударов, поэтому сохранение его эргономичности просто необходимо, хотя бы с исторической точки зрения, даже в самых спорных новаторских решениях. Эргономичность — это тоже одно из требований, предъявляемых к объектам дизайна. Следует отметить и лаконичность выражения концепции, тенденции к чему весьма ощутимы в современном российском оружейном деле. Итак, важнейшие качества оружия, такие как функциональность, эргономичность и лаконичность присутствуют в современном художественном холодном оружии, и в равной мере являются категориями и дизайна и прикладного искусства. Однако, дизайн подразумевает массовость производства, постановку на поток, доступность для широких слоев населения, а запустить в серию высокохудожественную авторскую работу оружейника, без потерь качества, без пренебрежения мельчайшими, но важными деталями, практически невозможно. Да и выпускаемое заводскими тиражами холодное оружие унифицировано, не имеет конкретного автора, а, следовательно, не имеет в себе особой художественной ценности. Тем не менее, «процесс художественного конструирования с приемами дизайнерской практики становится характерным для тех предприятий, которые модернизируют свое производство, внедряя новейшее оборудование и осваивая индустриальные методы. Несомненно, в современном ножевом деле — это перспективное направление»³. Как знать, не выведет ли такой чисто дизайнерский подход к изготовлению оружия на новый уровень художественной ценности? Однако, если такое и произойдет, то, вероятно, не скоро, а нам же нужно исследовать ситуацию, сложившуюся на данный момент. Здесь следует заметить, что и функциональность, и эргономичность, и лаконичность форм характерны практически для всего исторического оружия, когда понятия о дизайне в прин-

ципе не существовало. Если рассматривать, например, златоустовское художественное оружие XIX века, то о нем правильнее говорить, как о художественно оформленном. Это в первую очередь боевое оружие — функциональное, эргономичное, не имеющее ни одной лишней детали, форма которого определяется утилитарным назначением, а не художественной идеей.

Какие же черты от декоративно-прикладного искусства свойственны образцам авторского клинкового оружия? Одной из важнейших черт является преимущественное использование ручного труда, и, как отмечает Е. Тихомирова, «тесная связь с ремесленными традициями». И, действительно, какие бы перспективы не открывались для дизайнерских методов применительно к оружию на будущее, авторское художественное оружие России — это, как правило, почти полностью уникальная ручная работа. Даже в тех случаях, когда над одним изделием работает группа мастеров — кузнец, художник, сборщик, литейщик, и так далее, осуществляющих процесс создания объекта пооперационно, нельзя сравнивать эту деятельность с конвейером, который отвечает промышленному производству. Каждый из участников создания такого оружия с самого начала прекрасно представляет то, над чем работает, принимает самое деятельное участие еще на стадии проектной разработки художника, может предлагать внести свои коррективы, как в общую художественную композицию, так и в элементы и детали конструкции. Любой из них чувствует свою ответственность за успех конечного результата, и усилия такой группы мастеров профессионалов, где каждый является и художником, вносящим свой вклад в общую идею, приводят к появлению высокохудожественных образцов современного оружия. Причем, как правило, такие изделия в целом традиционные по общей стилистике и типологии, обладают и интересными новаторскими решениями. Отдельного же внимания заслуживают работы художников-оружейников, работающих, по принципу Дюрера, самостоятельно от первичного эскиза — и до окончательной полировки уже готового изделия (как, например, Михаил Жерядин, Александр Тихонков).

Из первой характерной особенности российского художественного оружия, близкой именно прикладному, или народному творчеству, следует и вторая: «Основным способом воплощения художественных задач остаются разные традиционные приемы металлообработки: резьба, гравировка, травление, насечка, инкрустация, литье, золочение и т. д.»⁴. Причем, это относится не только к металлу, но и к дереву, камню, кости, и любому другому материалу, используемому при изготовлении оружия. В данном случае характерным будет и высокое качество исполнения всех технических приемов, свойственное любому другому виду прикладного искусства.

Нельзя забывать еще и такой принципиальный момент, что оружие, являясь авторской работой, за период своего создания может видоиз-



А. Тихонков. «Масленица». С.-Петербург, 2005

меняться художником в зависимости от необходимости, и процесс творчества будет идти постоянно, вплоть до завершения изделия. Запущенная же в серию спроектированная дизайнерская разработка не может измениться до момента выхода с конвейера.

Помимо свойств декоративно-прикладного творчества, холодное оружие как современное, так, впрочем, и историческое вобрало в себя и некоторые элементы других видов искусств. Так оформление декором полотна клинка, рукояти, навершия и гарды, первоначально носившее символичный, сакральный характер, с течением времени преобразовалось в мотивы орнаментальных композиций, взятых за основу с архитектурных элементов. Следует отметить так же, что не существует какой-либо ювелирной техники, или приема, которых бы не испробовало на себе холодное оружие, что можно легко проследить по имеющимся музейным экспонатам, и современным авторским работам.

За последние годы все больше прослеживается тенденция к использованию в оружии элементов мелкой пластики, причем, как при изготовлении рукояти и ее элементов, гарды, навершия, так и при отделке ножен. Более того, объектом скульптурного пластического решения становится и экспозиционная доска⁵, которая в гарнитуре с клинком и ножнами создает цельную настольную, или настенную композицию. Отрицательным моментом таких пластических решений может стать дробность, потеря доминанты художественного произведения, излишнее увлечение мелкими деталями. Существует и опасность того, что при снятии клинка с экспозиционной доски пропадет целостность самой композиции — подставка и клинок будут менее интересно смотреться по отдельности. Поэтому использование в холодном оружии скульптурных элементов является делом довольно сложным, опасным, доступным, пожалуй, только профессиональному художнику, но, в то же время, весьма перспективным направлением деятельности. Однако холодному оружию из-за

своего специфического функционального назначения, и эстетики вообще, видимо, никогда не суждено приобрести характерные черты монументального искусства.

Следует отметить и определенные живописные и графические эффекты, используемые при создании некоторых образцов современного клинкового оружия. Так технология Златоустовской гравюры на стали⁶ позволяет добиться яркого многоцветия в орнаментальных композициях на полотне клинка и его ножнах, что особо выделяет пейзажный орнамент из других видов орнамента. Московский оружейник Михаил Жерядин, используя технику многоуровневого травления с подгравировкой каждого нового слоя, и разделяя слои по тональности, получает в результате прекрасный гравюрный эффект, дающий возможность сделать доминантной роль художественного образа вещи. Особо показателна в этом плане серия его работ на тему насекомых, где анималистический образ гармонично вписан в среду пейзажного орнамента. Конечно оба таких метода оформления оружия весьма трудоемки, и требуют больших временных затрат, но владение этими техниками исключает возможность серийного воспроизводства изделий, а так же копирование их с целью плагиата, что делает каждую из работ эксклюзивной и уникальной. Изготавливать такие изделия может лишь мастер, наделенный тонким художественным вкусом, иначе существует прямая опасность утратить цельность восприятия всего произведения, потерять значение общей формы того или иного клинка, а тогда и не так важно, собственно, что это за предмет подвергся оформлению. Сам смысл оружия может оказаться утраченным.

Авторское художественное холодное оружие, как вид декоративно-прикладного искусства, зародившееся недавно, на сегодняшний день в отдельных образцах может развиваться в почти непредсказуемых направлениях. Оно может вбирать в себя любые черты, более характерные для дизайна, архитектуры, прикладного творчества, использовать элементы различных сложившихся исторических стилей, и даже такого нового стиля как хай-тек. Причем в одном и том же произведении оружейника могут присутствовать и

сочетаться между собой особенности разных стилей и видов искусств. Именно поэтому современное авторское холодное оружие нельзя категорично относить ни к дизайну, ни к прикладному ремесленному творчеству. Оно уникально само по себе, и, даже в какой-то мере, является синтезирующим, объединяющим в себе и чисто художественные эффекты композиционного решения, и техническую эстетику конструктивной разработки дизайна. Как отмечает Е. Шелковникова: «авторское художественное оружие только тогда можно признать таковым, когда в основу его дизайна положены некие художественные идеи»⁷. Таким образом, современное художественное оружие является отдельным, самостоятельным видом прикладного искусства, гармонично сочетающим в себе в различных комбинациях дизайн, мелкую пластику, графические и живописные эффекты, ремесленную и ювелирную работу. Какие из этих элементов станут доминирующими, взятыми за основу в конкретном произведении оружейного дела решает сам автор, художник-оружейник.

Примечания

1. В данной работе преимущественно анализируются образцы современного авторского короткоклинкового оружия ножи и кинжалы по типологии.

2. Гарда, рукоять и навершие элементы конструкции холодного оружия, предназначенные для удержания клинка в руке и дающие возможность удобного управления им

3. Тихомирова Е. Художественные ножи. // Ножи мира. Самые красивые и знаменитые. М.: Мир энциклопедий, 2007. С. 117.

4. Там же.

5. Экспозиционная или демонстрационная доска — подставка под и изделие, выполняемая обычно из дерева, камня, реже из металла и других материалов, может иметь простую плоскостную или сложную по композиции объемную форму

6. Златоустовская гравюра на стали особая техника художественной отделки оружия, разработанная мастерами Златоуста в XIX в., пользуется популярностью при оформлении оружия на сегодняшний день, широко известна за пределами России.

7. Шелковникова Е. Трудный путь к признанию. Авторское художественное оружие в России. // Препр. 2005. № 1. С. 18—19.

Поступила в редакцию 21 января 2009 г.

ШВЕЦОВ Артем Юрьевич родился в 1983 г. Окончил Уральскую государственную архитектурно-художественную академию (Екатеринбург) по специальности «Художественная обработка металла и камня» в 2006 г., обучается в аспирантуре. Тема кандидатской диссертации: «Тенденции формирования современного художественного холодного оружия России».

E-mail: shvart@mail.ru

SHVETSOV Artem Yurievich was born in 1983. In 2006 he graduated from the Ural State Academy of Architecture in Ekaterinburg, major was Artistic Metal and Stone Working. Currently he studies at the postgraduate school. The topic of his candidate's dissertation is "The tendencies of modern artistic cold weapon shaping in Russia". E-mail: shvart@mail.ru

Культурология

УДК 008.001.14
ББК 411

РЕЦЕПЦИЯ ЗАПАХА И ЕГО ПРИРОДНО-КУЛЬТУРНЫЙ СМЫСЛ

М. А. Епанешникова

THE RECEPTION OF THE ECOLOGY IN THE CULTURAL MEANINGS OF SMELL

М. А. Yepaneshnikova

В статье рассматриваются проблемы изучения запаха как феномена культуры. Искусство парфюмерии предстает как процесс борьбы естественных запахов с искусственными. Автор делает вывод о том, что полное искоренение естественных запахов из повседневной жизни человека может привести к потере им своей двойственной природно-культурной реальности.

Ключевые слова: запах, обоняние, культура, парфюмерия, гедонизм, экология человеческого тела, культурные смыслы, повседневность

The problems of the smell study as a cultural phenomenon are covered in the article. Perfumery art appears as a process of struggle of natural smells against the artificial ones. The author concludes that the full eradication of natural smells in everyday life can cause the loss of human's dual natural-cultural reality.

Keywords: smell, sense of smell, culture, perfumery, hedonism, ecology of a human body, cultural senses, everyday life.

В работе М. С. Кагана «Философия культуры» культура предстает как система и оказывается сопоставимой по масштабу с человеком, обществом и с природой — основными формами бытия. Человек является существом природным и, вместе с тем, существом общественным. Культура — это преобразование человеком природы по законам общества.

Проблема изучения запаха как культурного феномена лежит на границе взаимодействия природы и культуры. С одной стороны, запах — это свойство чего-либо, воспринимаемое обонянием², то есть запах имеет природную сущность, поскольку обоняние физиологично. С другой стороны, дешифровка запаха регулируется культурными установками: процесс восприятия запаха происходит на физическом уровне, однако как только сигнал о том или ином запахе попадает в головной мозг, происходит его осмысление в сознании, основанное на культурных установках, после чего следует реакция уже на уровне поведения.

Очень рано у человека возникли потребность и сознание возможности изменять собственную природную данность — и в интересах преодоления его физических недостатков, избавления от болезней, совершенствования данных индивиду от рождения свойств, и в интересах религиозных, эстетических, художественных³. Все это можно отнести и к запахам. Изначально способность

запаха влиять на поведение, настроение привлекало человека, поэтому вся история человечества — это процесс «окультуривания» запаха, выразившийся в многовековой истории парфюмерии. Культивируя запах, человек пытался, с одной стороны, избавиться от неприятных ощущений, связанных с его естественными запахами, а с другой стороны, с помощью запаха влиять на состояние и поведение себя самого и окружающих людей. Таким образом, запах становится феноменом культуры в тот момент, когда человек наделяет его смыслом.

Процесс изучения обонятельных ощущений сталкивается с рядом трудностей. Во-первых, запах практически невозможно сохранить, «законсервировать», а значит, передать, воспроизвести. Во-вторых, в языке нет достаточного количества понятий, с помощью которых можно объяснить, каков тот или иной запах. Арсенал понятий, описывающих наши обонятельные ощущения, небогат. В-третьих, описывая запах, мы почти всегда пытаемся оценить его, при этом у разных людей один и тот же запах вызывает абсолютно разные чувства, поэтому оценка становится очень субъективной.

Тем не менее, уже доказано, что запахи играют огромную роль в повседневной жизни человека. Они воздействуют на нас на физическом, психологическом и социальном уровнях.

Энтони Синнотт провел опрос двухсот семидесяти студентов и профессоров Монреальского университета Конкордия⁴. Респондентов попросили высказаться на тему о роли запахов в их жизни. На вопрос о любимых запахах последовали самые разнообразные ответы: «запах младенца», «свежескошенной травы», «роз», «хлеба домашней выпечки», и даже самые неожиданные — «запах Монреальского Форума и Олимпийского стадиона», «запах потного тела», «псины», «бензина». Ответы на вопрос о неприятных запахах тоже были разнообразны: «вонючие мужчины в автобусе», «свинофермы и курятники», «сигаретный дым», «больницы», «сырого мяса». Некоторые подчеркивали физический дискомфорт, вызываемый запахом духов (головная боль, тошнота и т. п.). Другие говорили, что духи перебивают естественные запахи и вообще резко снижают сенсорную восприимчивость.

Запах может спровоцировать глубокую эмоциональную реакцию. Запах, ассоциирующийся с положительными переживаниями, может вызвать прилив радости; отвратительный запах или запах, связанный с неприятными воспоминаниями, — состояние отвращения. У некоторых людей ассоциации оказываются настолько сильными, что запахи, традиционно считающиеся неприятными, могут перейти в разряд любимых — и наоборот.

Запахи представляют собой важнейший элемент социальных отношений. Как отметил один из респондентов, «чтобы воистину почувствовать связь с любимым человеком, непременно нужно уткнуться в него носом».

Культурные смыслы запахов очень подвижны и зависят от многих факторов. Тем не менее, одним из основных является гедонистическая оценка. З. Фрейд, опираясь на материалы специальных исследований, сделал вывод о том, что принцип наслаждения является главным естественным регулятором психических процессов и душевной деятельности человека⁵. В процессе социализации человек был вынужден все больше контролировать свое стремление к наслаждению, поскольку он становился все более зависимым от аналогичных стремлений других. Процесс развития культуры — это процесс постепенной замены природного стремления к наслаждению получением наслаждения культурного, то есть обусловленного законами культуры. Безусловно, этот принцип лег и в основу использования ароматов в культуре. В тот момент, когда человек понял, что запахи способны влиять и на его физическое состояние, и на эмоции и настроение, в их использовании важным стало наслаждение.

В работе «Изменчивость и универсалии в воспринимаемом пространстве запахов»⁶ сравнивались обонятельные компетенции, воплощенные

в знаниях, традициях и представлениях самых разнообразных культур, при этом авторы исходили из гипотезы, что для всех культур характерна аффективная поляризация запахов.

В ходе исследований выяснилось, что запахи человеческого тела, как правило, отвергаются, но запахи близких людей или соплеменников оцениваются не столь негативно, а иногда даже позитивно (детские запахи). Также можно наблюдать сходство в гедонистической оценке неприятных запахов (фекалий, пота, мускуса, аммония, едкого запаха, запаха гниения).

Интересным исследованием является попытка сравнить реакции мужчин и женщин трех стран (Германии, Италии, Японии) на запахи реального мира, а именно на телесные запахи супруга (в частности, запах пота). Целью исследования было изучить способность супругов узнавать друг друга по запаху и оценить эмоциональное значение телесных запахов знакомых и незнакомых людей. В каждой культурной выборке каждому респонденту предлагалось десять футболок, которые до этого носили на голое тело разные люди, включая его самого и супруга.

Ожидалось, что представители «контактных культур» (Италия), в отличие от представителей культур «неконтактных» (Япония, Германия), дадут ответы, свидетельствующие о лучшей способности к распознаванию запаха и большей толерантности по отношению к неприятным запахам других людей. Однако результаты не подтвердили этой гипотезы: представители всех трех культур вели себя сходным образом, демонстрируя одинаковую способность распознавать в предложенном ряду привычные запахи (свой и супруга). Гедонистические оценки мужчин и женщин во всех группах оказались сходными: запах мужчины везде оценивался как менее приятный, чем запах женщины. В целом женщины отнесли запах своего супруга к числу неприятных. Самыми категоричными в суждениях оказались японки. Напротив, мужчины, независимо от культурной принадлежности, оценивали запах своей супруги как приятный.

В целом в ходе исследований было выявлено как сходство, так и различие гедонистических оценок. В качестве сходных межкультурных моментов можно назвать единодушное неприятие запахов, сопровождающих гниение, и запахов фекалий, хотя разные культуры демонстрируют разную степень толерантности по отношению к ним. Телесные запахи (запах пота, мочи) всюду получили негативную оценку. Мужские запахи неприятны всем, если на оценку не влияют интимные или дружеские отношения, тогда как запахи женские (с менее выраженным запахом мочи и пота) оцениваются как более привлекательные. Оценка запаха как неприятного

часто дублируется у респондентов его оценкой как очень сильного или же незнакомого. Если слабый запах был назван приятным, то в более сильной концентрации он вызывает неприятие. Этим, в частности, объясняется использование жасминной, скатоловой и мускусной эссенций в духах, но в слабой концентрации.

Также выяснилось, что оценка наиболее «негативных» запахов чаще всего одинакова во всех культурах, независимо от пола и возраста, тогда как различия в оценке «нейтральных» или «положительных» запахов, видимо, обусловлено в значительной мере этими переменными. Итак, можно сделать вывод, что в любой культуре складывается «шкала», по которой запахи относят к приятным, неприятным или нейтральным.

Парфюмерия была призвана подчеркнуть привлекательность носителя парфюма: аромат духов должен привлечь внимание, желание подойти ближе. Искусственные запахи являются одним из самых действенных средств управления впечатлением, способов презентации социальной и гендерной идентичности личности. Искусственные запахи, в частности, духи, являются как бы усилителем, «оформителем», «декоратором» естественного запаха тела, вне которого запах духов «мертв». К духам прибегают, чтобы подчеркнуть свою индивидуальность, придать значимость своей личности, своему характеру, своим успехам. Искусство парфюмерии — это огромные усилия, направленные на конденсирование приятных запахов, их сравнительную доступность и удобство использования, предпринятые человеком ради получения удовольствия. С другой стороны, все человеческие сообщества в той или иной степени на протяжении многих веков пытались выработать способы ограничения распространения естественного запаха (например, недопустимость публичного сближения тел, поскольку влияние феромонов осуществляется на достаточно недалеком расстоянии, закрытие тела одеждой и обычай прятать волосы под головным убором в некоторых культурах)⁷. Ограничение естественного запаха, по всей видимости, связано с тем, что запахи могут в определенной степени нарушать установленный порядок: действуя на подсознание, обонятельные впечатления могут спровоцировать непредвиденную реакцию человека на другого, вызвать неожиданное поведение. Это может не соответствовать культурным установкам, принятым в обществе, поэтому культура старается нейтрализовать естественные запахи, сделать их более приятными с помощью искусственно созданных средств.

Но на парфюмерию можно посмотреть иначе: ее история имеет направление от попытки сделать естественный запах более привлекательным, при этом не уничтожая его, а скорее подчеркивая, к

стремлению полностью заменить естественный запах искусственным. Так, в современной культуре отношение к естественным запахам человека в большинстве случаев негативна, парфюмерная промышленность выпускает самые разные средства борьбы с неприятными естественными запахами. Во многом это обусловлено развитием в XIX—XX веке гигиены.

Здесь кроется важная проблема современной культуры — проблема экологии человеческого тела. Естественные запахи действуют на человека на уровне подсознания (в основном это, конечно, феромоны — наследие животного мира), однако если эти запахи полностью заменить искусственными, человек потеряет свой индивидуальный «запаховый код», данный ему природой, то есть потеряет свою двойственную природно-культурную реальность.

Способность запаха обнажить внутреннюю сущность человека, его возможность вызывать эмоции, его «безграничность» ведут к тому, что естественный запах воспринимается как угроза господствующей культуре, нормам и правилам, ею выработанным. В современной культуре важно соблюдение личной границы, с одной стороны, и умение объективно и абстрактно оценивать реальность, с другой, поэтому здесь естественным запахам места нет.

В культуре можно выделить два полюса отношения к запахам. Представители одного из них считают, что роль обоняния традиционно несправедливо недооценивалась, и в скором будущем парфюмерия заметно расширит свои границы. Вокруг нас искусственно создается обонятельная среда (с помощью благовонных палочек, саше, освежителей воздуха и пропагандирующей это все рекламы), запаховое пространство становится структурируемым и конструируемым с определенной целью. Эти ароматы, призванные поднять настроение, расслабить или придать тонус и бодрость, используются в кинотеатрах, аэропортах, магазинах, офисах, в производственных цехах — то есть все сферы повседневной жизни человека так или иначе задействованы в работе обонятельного дизайнера.

Представители другого полюса, наоборот, выступают против «запахового насилия», поэтому ими уже предложено создание мест, «свободных от парфюмерии», наподобие существующих «зон, свободных от курения». Странники этого направления озабочены тем, что запахи могут вызывать негативные физические реакции (удушие, повышение давления, головную боль, аллергию или астму и т. п.), не говоря уже о состоянии эмоциональном. К тому же можно закрыть глаза, чтобы не видеть, заткнуть уши, чтобы не слышать, можно отказаться от еды, не прикасаться к предметам, но остановить дыхание нельзя, а значит,

невозможно остановить воздействие запаха. То есть запах может стать способом репрессии, насильственного влияния на человека, поэтому предстатели этого направления выступают против такого «обонятельного насилия».

В повседневной жизни каждого человека преследуют запахи: мы знаем, как пахнет наш дом, наша подушка. Естественные, интимные запахи мы пытаемся скрыть от чужих людей. Именно избавлению от естественных запахов посвящена большая часть утра: мы принимаем душ, чтобы избавиться от домашнего, интимного запаха и используем парфюмерные средства, чтобы подготовить себя для публичных обстоятельств. Четкая граница, проведенная между естественными запахами и искусственными — это результат развития культуры. Чтобы большое количество людей могло сосуществовать в замкнутом пространстве (город, метро, офис и т. д.), необходима нивелировка обонятельных кодов, сведение их от бесчисленного количества (поскольку у каждого запах индивидуален) к некоему количеству типов. Запах человека неповторим, публичный же запах состоит из комбинации стандартных ароматов⁸. В этом плане показательна реклама: если раньше человек не задумывался о собственном запахе, или, по крайней мере, не пытался избавиться от него, то реклама стремится пробудить в человеке желание заменить свой запах искусственным. Причем замещение это часто имеет насильственный характер, навязанный нам рекламой.

У каждого человека есть определенный уровень терпимости к запахам, и вполне естественно, что по отношению к чужим этот уровень резко понижается. Это является еще одной причиной, по которой современная культура старается максимально оградить человека от запахов чужих ему людей, поскольку с ними он вынужден постоянно сталкиваться в пределах очень близкого расстояния. Это ограничение служит залогом относительной стабильности отношений между людьми, поскольку в них уже не вмешиваются естественные запахи. И как только в обществе встречается случай пренебрежения этой культурной установкой, человек, нарушивший общепринятые правила, подвергается резкому осуждению.

Запах как культурный феномен представляет собой идеальную форму, наполнение которой зависит от культурной принадлежности человека, его индивидуального опыта, от момента, ситуа-

ции, то есть оценка того или иного запаха никак не связана с его объективными свойствами — напротив, она полностью зависит от культуры. Каждая культура при этом вырабатывает своеобразную «ароматическую ось».

Современный человек чаще всего лишается возможности восприятия индивидуального обонятельного кода окружающих, следовательно, получения информации о природной, естественной их сущности, в результате чего очень велика вероятность составления ошибочного мнения на их счет или выбора неправильной линии поведения. Даже на уровне запахов — казалось бы, самой естественной составляющей человека, влияющей на подсознание, трудно уловимой и не имеющей приоритета перед другими органами чувств, современный человек оказывается обманутым. В отношении запахов культура оказывается жестокой и практически полностью убивает то, что дано человеку природой. Современный человек оказался в ситуации, когда он может потерять свою индивидуальность в искусственно созданном запаховом пространстве. И эта проблема — отражение конфликта природы и культуры. Поэтому историю парфюмерии можно рассматривать как попытку культуры уйти от природы, но при этом цена, которой человек заплатит за это, пока остается неизвестной.

Примечания

1. Каган М. С. *Философия культуры*. СПб. : Петрополис, 1996. 416 с.
2. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. *Толковый словарь русского языка*. М. : Азбуковник, 1999. С. 214.
3. Каган М. С. *Указ. соч.* С. 58.
4. Классен К., Хоувз Д., Синнотт Э. *Значение и власть запаха // Ароматы и запахи в культуре. Книга 1 / сост. О. Б. Вайнштейн. М. : Новое литературное обозрение, 2003. С. 41—49.*
5. Фрейд З. *По ту сторону наслаждения // З. Фрейд. Основной инстинкт / сост., предисл. П. С. Гуревича. — М., 1997. С. 195—196.*
6. Шаал Б., Руби К., Марлье Л., Суссиньян Р. и др. *Изменчивость и универсалии в воспринимаемом пространстве запахов. Межкультурные подходы к исследованию обонятельного гедонизма // Ароматы и запахи в культуре. Книга 1 / сост. О. Б. Вайнштейн. — М. : Новое литературное обозрение, 2003. С. 87—119.*
7. Марголина А. *Сладкая власть феромонов // Наука и жизнь. М. : Ред. журнала «Наука и жизнь». — 2005. № 5. С. 13.*
8. Левинсон А. *Повсюду чем-то пахнет // Логос. 2000. № 1 (22). С. 24—41.*

Поступила в редакцию 22 января 2010 г.

ЕПАНЕШНИКОВА Мария Александровна, ассистент кафедры культурологии и зарубежной литературы Магнитогорского государственного университета. Научные интересы: теория и история культуры.

YEPANESHNIKOVA Maria Aleksandrovna is the assistant of the Cultural Studies and Foreign Literature Department of Magnitogorsk State University. Research interests: theory and history of culture.

Философия

УДК 1(091) + 165.82 + 130.121
ББК Ю3(2)6-63 + Ю223.3 + Ю3(2)622

УЧЕНИЕ ОБ АНАТМАНЕ И НИРВАНЕ В БУДДИЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ

С. Б. Бережной

THE DOCTRINE OF ANATTA AND NIRVANA IN THE BUDDHIST PHILOSOPHY

S. B. Berezhnou

Статья посвящена истолкованию учения об анатмане в буддийской философии. В статье дается своеобразная интерпретация данного учения в его взаимосвязи с буддийскими представлениями о том, что же происходит с личностью человека в состоянии нирваны. В ней анализируются мнения крупнейших буддологов по данной проблематике — В. Г. Лысенко, А. Пятигорского, Ф. И. Щербатского, В. К. Шохина, С. Радхакришнана и др. Автор предлагает свои интерпретации основных буддийских онтологических категорий: «атман», «анатман», «бхава», «нирвана».

Ключевые слова: Атман, Анатман, Нирвана, Саттва, Бхава, Сансара, Дхармы, Сарвастивада, Самскрита, Асамскрита.

The article deals with the interpretation of the anatta and nirvana doctrine in the Buddhist philosophy. The article gives an original interpretation of the doctrine in its correlation with the Buddhist idea of what happens with a person in Nirvana.

In the article opinions of the main Buddhist scholars such as V. G. Lysenko, A. Pyatigorsky, F. I. Shcherbatsky, V. K. Shokhin, S. Radhakrishnan and others on this problem are analyzed.

The author analyzes etc. The author offers his own interpretations of the basic Buddhist ontological categories such as "atman", "anatta", "bhava", and "nirvana".

Keywords: Atman, Anatta, Nirvana, Sattva, Bhava, Samsara, Dharma, the Sarvastivada, Samskrita, Asamskrita.

Анатмавада — учение об анатмане — важнейшая концепция буддийской философии, идет ли речь о ранних буддийских школах или о школах махаяны. Анатмаваде посвящена обстоятельная статья В. Г. Лысенко в Энциклопедии по индийской философии, в которой рассматриваются все основные интерпретации данного буддийского учения, все основные точки зрения по поводу круга проблем, которые оно порождает¹. Согласно исследовательнице: «Анатмавада (от санскр. an-*atman*, или *pairvtnya*, пали *an-attv* — «не-душа», «бессамость», «безличность» и *vda* — «учение», «доктрина») — в узком смысле учение об отсутствии у живых существ неизменной самости — Атмана, в широком — отрицание любой постоянно длящейся субстанциональной основы существования (см. Дравья)»².

В нашей статье речь пойдет об анатмаваде в ее первом смысловом значении из выше предложенных. Проблема: что есть атман и что есть анатман? — сложнейшая в буддийской философии.

Как подчеркивает А. Пятигорский: ««Не-Я» рассматривается в буддийской комментаторской литературе как наиболее труднопознаваемая идея во всей буддийской философии»³.

Но мы начнем наше рассуждение о соотносении учения об анатмане с буддийскими представлениями о нирване с не менее сложной проблемы: что есть нирвана в буддийской философии? Проблема атмана, анатмана тесно связана с проблемой того, что есть нирвана, они тесно пересечены и взаимосвязаны.

Весьма распространены такого рода интерпретации этой ключевой категории буддийской философии и религии: «Этимологически слово «нирвана» обладает отрицательным значением. Оно восходит к санскритскому глаголу *va* (дуть подобно ветру) с отрицательным префиксом *ni* и обозначает абсолютное затишье, когда нет дуновения ветра, когда огонь затух, свет погас, звезды исчезли, а святой умер»⁴. Вероятно, авторы такого рода интерпретаций представляют себе

буддийских подвижников суицидальными психопатами, которые любой ценой стремятся поскорее окончательно умереть. Сансара — то, что противоположно нирване — это круговорот смертей и новых рождений. Поскольку, согласно буддийской философии, живое существо, пребывающее в сансаре, окончательно умереть не может и за одной жизнью с неизбежностью следует другая, то, вероятно, такого рода исследователи буддизма предполагают, что наиболее исстрадавшиеся существа, сильнее всего уставшие от жизни, начинают стремиться к окончательной, вечной смерти. Пройдя определенным йогическим путем, они, наконец-то, обретают исполнение своего главного желания — «уходят в нирвану». То есть, согласно таким интерпретаторам, святые уходят в абсолютное затишье, когда «свет погас», и ...спокойно умирают окончательным образом. Общим местом, также, является для многих буддологов разных стран мира именно такой перевод слова «нирвана», как в выше приведенной цитате: нирвана — это «недуновение», «прекращение». «Чего?» — такого вопроса у них почему-то не возникает. Поэтому ими упускается из виду третий элемент возможной этимологической реконструкции. А именно: помимо префикса «*niḡ*» и глагола «*vb*» слово «нирвана» содержит в себе еще и существительное «*ta*» — «знание, решение». Соответственно, в составе слова можно разглядеть намек на такой его смысл: «Преобразование ветра незнания» («*niḡ + vb + ata*»). Впрочем, здесь можно перевести и иначе, так сказать диалектическим образом: «преобразование дуновения ветра как знания, так и незнания» («*niḡ + vb + ata*» и «*niḡ + vb + ta*»). Кроме того, уместно вспомнить, что слово «нирвана» может быть буквально прочитано так: «*niḡ + vta*». То есть: «без стрелы». Нирвана — это состояние, когда «стрела сансары» удалена из тела раненого (существа, которое пребывает в сансаре) и он исцелился (обрел состояние нирваны).

Нирвана — это такое состояние, когда святой отнюдь не умер, а перестал иметь какое-либо отношение к тому, что Ф. И. Щербатской называет «жизненным процессом»⁵. То есть речь идет именно о сансаре. Нирвана начинается тогда, когда святой перестал иметь отношение к сансаре, к бхаве.

Термин «*bhava*» обладает, согласно санскритско-русскому словарю В. А. Кочергиной⁶, крайне пестрым перечнем русских соответствий. Это: «1) становление, возникновение 2) переход 3) существование, бытие 4) характер, нрав 5) склонность, пристрастие 6) взгляд 7) смысл, значение 8) любовь 9) вера, доверие 10) чувство 11) вещь 12) разумный человек 13) достойный господин (при обращении в драме)». Этот впечатляющий список самых разных и, с «западной» точки зрения, в основном не связанных между собой философских и нефилософских понятий, следует до-

полнить еще чисто буддийским значением: «бхав» — это синоним сансары, колеса смертей и рождений, колеса страданий, всего того, от чего следует уйти на другой берег, к нирване. Можно определить смысл термина «бхав» так: «бытие-в-сансаре».

Джайдев Сингх насчитывает пять общих точек зрения на нирвану, свойственных и ранним буддийским школам, и школам махаяны. Они таковы:

«1. Нирвана невыразима. Она не имеет рождения, изменения, упадка. Это бессмертие (*ameta*).

2. Она может быть реализована лишь внутри себя. Это возможно только тогда, когда наличествует полное угасание жажды, страстного влечения к чувственному удовольствию.

3. Персональное, индивидуальное «я», как таковое, исчезает в Нирване. Вхождение в Нирвану возможно только на основе угасания индивидуального, персонального «я».

4. Это — покой (ьята или ураьята), который существует за пределами понимания.

5. Это — совершенная защита»⁷.

Индивидуальное «я», которое «исчезает в Нирване» и за которое так крепко держится наше... Что? «Наш» ум? Сознание? Загадочное «нечто» в нас? *Individuum* — в переводе с латинского означает «неделимое». Этот термин использовался римлянами для перевода древнегреческого понятия «*атом*» (от *atomos* — [далее уже] неделимый). Индивидуальное «я» — это атомарное «я», личность, далее неделимая, отдельный человек как целостное существо. Сомнительная концепция в одном слове, игнорирующая эмпирический факт многообразия проявлений человеческой психики. Личность складывается из различных психических состояний, подчас необъяснимых или неоднозначно объяснимых. «Неделимость» личности — явно под вопросом.

Многие буддологи полагают, что индивидуальное «я» в буддизме отвергается, и отвергается по причине именно того, что здесь отстает принцип *anātman* — «не-атман». Понятие *ātman* играет чрезвычайно значимую роль в небуддийских учениях древней Индии и в современном индуизме. Согласно санскритско-русскому словарю В.А. Кочергиной данное слово переводится так: «1) дыхание 2) жизнь 3) существование 3) сущность, природа 4) собственное «я», сам 5) тело 6) ум, интеллект 7) философ. атман, мировая душа, высший дух»⁸. Но существует возможность и буквального, точнее говоря, по слоговому переводу этого слова: «то, что дальше мыслимо; то, что за пределами мысли». Наречие *at* означает «после, затем, дальше». Глагол *tan* — «1) знать 2) думать; считать, полагать 3) рассматривать». Существительное *manas* — «1) дух, душа 2) ум, разум 3) замысел 4) желание, намерение». *ātman*, таким образом, можно перевести и как «послезнание». По-видимому, речь идет о «не-

мыслимой» основе бытия любого живого (то есть, имеющего в себе атман) существа. Речь идет об основе, которая каким-то образом связана с дыханием, с жизнью в ее изначальной или предельной, непознаваемой сущности. Но такая возможность толкования в принципе игнорируется и данное понятие превращается в ярлык для именованной самой сути индивидуального «я», превращается в обозначение неделимой, вечно сущей субстанции — основы «эго». Индийский брахман и философ, в европейском смысле этого понятия, д-р Сарвапалли Радхакришнан говорит по поводу понятия «атман»:

«Этимология этого слова туманна. В Ригведе, X 16.3. этим словом обозначается дыхание, или жизненная сущность. Постепенно оно приобрело значение души, или «я». Теория о подлинном «я», или Атмане не представлена в сколько-нибудь ясной форме или с достаточной полнотой деталей. И отдельные утверждения не связаны в стройную систему»⁹.

В. Г. Лысенко понимает значение этого слова так: «Атман на санскр., как и на пали (*Amma*), — это возвратное местоимение «сам», «себя» и его субстантивированная форма «самость» (ср. англ. *Self*, нем. *Selbst*, фр. *Soi*)»¹⁰. И она упоминает о том, что в буддийских текстах Будда Шакьямуни во время своих проповедей совершенно спокойно употребляет это слово, но монахам он рекомендует в ходе их медитативной деятельности избегать личных и притяжательных местоимений — «я», «мое» и т. п. Таким образом, по мнению В. Г. Лысенко, Будда использовал слово «атман» лишь в конвенциональном смысле, постоянно подчеркивая в суттах палийского канона, что ни какой феноменальной реальности за этим словом не стоит.

Впрочем, В. К. Шохин сообщает такой заставляющий призадуматься историко-культурный факт: шраману (нищенствующие аскеты-отшельники) в эпоху около жизни Будды Шакьямуни часто обсуждали на диспутах между собой, в числе прочих дискуссионных вопросов, вопрос: а не являются ли боги традиционных индийских жреческих культов немогущественными небесными личностями, а всего лишь олицетворением природных сил? Тех шраманов, которые придерживались той точки зрения, что да, боги являются лишь олицетворением природных сил, называли... атмавадинами¹¹!

Так что, прежде чем категорически что-либо утверждать о сущности понятия «анатман», хорошо было бы сначала уяснить сущность понятия «атман» во всех его возможных культурно-культурных и историко-философских контекстах, что, конечно же, требует специального религиозно-историко-философского исследования.

Вот точка зрения школ раннего буддизма на природу «анатмана», согласно пониманию Ф. И. Щербатского: «Термин *anetman* обычно переводится как «не-душа», но в действительности

etman здесь синоним личности, его, Я, индивида, живого существа, сознательного деятеля и т. п. Лежащая в основе этого идея такова: что-либо, охарактеризованное всеми этими наименованиями, не является реальным и конечным фактом (явлением), это лишь наименование множества взаимосвязанных явлений, которые буддийская философия стремится проанализировать, сводя их к реальным элементам (*dharmā*)... Буддизм никогда не отрицал существования личности или души в эмпирическом смысле, он лишь считал, что это не было конечной реальностью (не *dharmā*). Буддийский термин для индивида, термин, имеющий намерение внушить различие между буддийским взглядом и другими теориями, будет *santāna*, т. е. «поток» взаимосвязанных явлений»¹². Речь идет, естественно, о потоке дхарм. Дхармой в буддизме называется само учение Будды, но, также, дхармы — это элементы, из которых складывается все сущее: личность человека, тело, умственные состояния, личности других существ, мир в целом. В разных философских школах буддизма признавалось разное количество дхарм — где-то речь идет о 75 дхармах, где-то о 100, о 127 дхармах и т. д. Например, согласно такому направлению буддийской философии, как сарвастивада, реально есть 75 дхарм, из которых 72 дхармы образуют собой сансару, а 3 дхармы имеют отношение к нирване. Впрочем, все направления буддийской философии связывают дхармы в четкую категориальную систему, где дхармы сансары сгруппированы в 5 «скандх». Скандхи — это 5 «плеч», «ветвей», «подразделений» личности любого живого существа. А именно — это: тело со всеми органами чувств; сама способность воспринимать ощущения — приятные, неприятные, нейтральные; речевые способности; все умственные активности; сознание, как таковое. В сарвастиваде 5 скандх, соответственно, состоят из 72 дхарм. Никаких «явлений», «вещей», «феноменов», «элементов», которые не представляли бы собой отдельные дхармы или группировки дхарм, для буддистов-сарвастивадинов вообще не существует, а для саутрантики и других направлений буддийской философии, если не нирвана, то, по крайней мере, сансарная реальность также описывается с помощью теории дхарм. Определение *santāna* Ф. И. Щербатским таково: «Этот поток элементов, удерживаемых вместе, не ограниченный настоящей жизнью, но имеющий корни в прежних существованиях и свое продолжение в будущих, является буддийским двойником души или Я других систем»¹³.

Тут, впрочем, возникает проблема. Если поток дхарм, которые моментальны и при этом безличны, рассматривается в качестве замены личности, то можно спросить: а где в этом непостоянном наборе безличных дхарм заключается то, что переходит из одной жизни в другую и, в конце концов, обретет Освобождение и уйдет в

вечное счастье нирваны? Ничего личностного, индивидуального мы не найдем ни в отдельной дхарме, ни в отдельной группе дхарм, ни во всей сумме дхарм — то есть во всем их потоке (santvna). Если личность, индивид, личностное начало, действительно состоят из дхарм, то с распадом дхармового потока должна исчезнуть и сама личность. Можно, конечно, сказать, что существует карма, в силу которой в новой жизни возникает новая личность, связанная, тем не менее, кармически с той личностью, которая существовала в прошлой жизни. Эта новая личность может даже, например, кое-что вспомнить из событий прошлой жизни. Память, ведь, — это одна из дхарм.

Но *кто*, все же, переходит в нирвану? Ведь с исчезновением потока сансарических самскрита-дхарм должна исчезнуть и сансарическая личность, создаваемая самскрита-дхармами. Получается, что нирвана, «состоящая» из трех асамскрита-дхарм (согласно сарвастиваде) или из шести асамскрита-дхарм (согласно виджнянаваде), не имеет никакого отношения к живому существу (если угодно, к «комплексу дхарм»), состоящему из самскрита-дхарм. Или, по крайней мере, должен наличествовать некоторый переход от состояния сансарного существа к состоянию Нирваны. За ответом на такого рода вопросы следует обратиться к важнейшему языку буддийской мысли — к санскриту. Слово *sattva* (живое существо), входящее в состав слова *bodhisattva* (просветленное живое существо), во всем спектре своих словарных значений предстает как: «1) существование, бытие 2) суть, сущность 3) живое существо 4) мужество 5) характер, природа 6) разум 7) сознание 8) религиозная чистота 9) злой дух, демон». По поводу последнего значения слова, наличествующего в данной словарной статье, сказать что-либо вразумительное трудно. Возможно, в список значений этого термина закралось истолкование, враждебное буддизму. Если же прочесть данное слово «по частям» (*sat + tva*), то можно увидеть в нем намек на: «реально существующий, действительный, настоящий, хороший *другой*» или «бытие *другого*», или «реальный мир *другой*». *Sat* — хороший, истинный, благой, настоящий. *Tva* — ты, твой, многих, другой. Очевидно, что в слове *sattva* содержится указание на некое подлинное и при этом *иное, другое* бытие, на подлинную и множественную реальность тебя самого...

Буддийская теория «анатмана» в интерпретации буддизма махаяны имеет два аспекта: отрицание индивидуального «я», личности и отрицание индивидуальности всех дхарм, всех феноменов без исключения. Согласно чему, «эгоцентрическое воззрение», то есть, привычка воспринимать себя, непостоянного, в качестве постоянной, неизменной сущности, является фундаментом порождения всех плохих дхарм, и удерживает, в силу этого, живое существо в сансаре. Интерпре-

тация В. Н. Пупышева такова: «Собственно слово «анатма» означает «не-сам» или, говоря языком праджняпарамитской металогии, «а ≠ а», личность не самоидентифицируема. В два разных момента времени нельзя указать на что-либо, что осталось бы неизменным, не сменилось бы чем-то иным, и это иное никогда не является «самим» предшествующим. Однако, по утверждению буддистов, в силу неведения сохраняется вера в самость, в некоторое индивидуальное «я», и эта вера является горючим, поддерживающим пламя потока элементов индивидуального существования, препятствует интеграции индивида в единство Нирваны, будучи подкрепляема эмоциональными аффектами неведения — омраченностью, страстью, гневом»¹⁴.

Ранее уже говорилось, что выражение «anātman» допускает возможность такого его прочтения: «не дальше мыслимого, не дальше знания». То есть все, к чему принцип «anātman» применим (индивидуальное «я», полагаемое субстанциональным, а также дхармы), рассматривается при данном истолковании термина пребывающим «не дальше мысли». И вот, в трактате «Шуньятасаптати-карика» великий индийский философ махаяны и великий йогин, основоположник философии мадхьямиков Нагарджуна (века его жизни датируются традицией и современными буддологами очень по-разному — в общем, это примерно I тысячелетие н. э.) проясняет свое отношение к любым обозначениям и «выразимым вещам»:

«Обозначения (abhidhāna) не имеют значения, и не существует ни самости (ātman), ни не-самости (anātman), ни самости и не-самости (ātmananātman), (потому что) все выразимые вещи (abhidheyabhāva), подобно Нирване, пусты от собственного бытия (svabhāvasūnya)»¹⁵.

Все выразимое, все обозначения есть плоды мышления, оформляемого рассудком. Индивидуальное «я» и дхармы суть рассудочные обозначения, формы мысли, то, что «не дальше мысли». В выше приведенном отрывке Нагарджуна опровергает, естественно, и сам принцип «анатмана», поскольку и это тоже «обозначение». Школы до-махаянского буддизма признают лишь отсутствие индивидуального «я», полагая все или некоторые дхармы существующими реально. Мадхьямики идут еще дальше и отвергают реальность всех дхарм.

Об «анатмане» говорится даже как о «трансцендентальном учении» (парамартха). Парамартха-сатья — это высшая истина, истина с точки зрения высших просветленных существ. Именно в таком ключе С. Радхакришнан объясняет логику речений Будды Шакьямуни об Атмане и об Анатмане. Эта логика обусловлена целями проповедей, обращенных к слушателям разных умственных способностей. Объявляя нижеследующий отрывок текста словами Нагарджуны, взятыми из его «комментария на Праджняпарамита-сутру», индийский ученый XX века пишет:

«Татхагата иногда учил, что Атман существует, а иногда он учил, что Атман не существует. Проповедуя, что Атман существует и должен быть получателем несчастья или счастья в последовательных жизнях как воздаяния за свою карму, он стремился спасти людей от ереси нигилизма (уччхеда-вада). Уча, что нет Атмана в смысле создателя, или воспринимающего, или абсолютно свободного деятеля, а не только в смысле условного имени, даваемого совокупности пяти скандх, он стремился спасти людей от противоположной ереси — этернализма (шашватавада). Какой же из этих двух взглядов является истинным? Это, несомненно, учение об отрицании Атмана. Это учение, которое так трудно понять, Будда не предназначал для ушей тех, чей интеллект темен и в ком не возрос корень блага. Почему же? Потому, что эти люди, услышав учение об ан-Атмане, несомненно впали бы в ересь нигилизма. Будда проповедовал оба учения с очень различными целями. Он учил о существовании Атмана, когда хотел, чтобы его слушатели усвоили условное учение; он проповедовал учение об ан-Атмане, когда хотел передать им трансцендентальное учение»¹⁶. Тема трансцендентальности Анатмана, впрочем, требует дополнительных пояснений. По данной теме высказался А. Пятигорский — на втором семинаре его курса «Введение в изучение буддийской философии (девятнадцать семинаров)». Слово «Атман» он переводит, в согласии с брахманистской традицией, как «Я» с большой буквы, как «абсолютное Я», которое в Упанишадах полагается принципом и основой всего сущего. Следовательно, буддийское понятие «Анатман» переводится им как «Не-Я». Он подчеркивает, что «Анатман» — тема второй проповеди Будды Шакьямуни, в которой проблема «Не-Я» соотносится именно с проблемами страдательности и непостоянства всего сущего. Поэтому Пятигорский и замечает: «... можно было бы предположить, что «Не-Я» не относится к случаям, когда непостоянство и страдание не возникают. ... Но что же это за случаи, когда непостоянство и страдание не возникают? Люди ли это, личности или какие другие существа?»¹⁷. Вопрос заданный Пятигорским — однозначно риторический. Но предложим свой ответ на него: для Будд и Архатов страдание не возникает и проблема сансарного «Я», как эмпирического, так и абсолютного, к ним не имеет никакого отношения. Они — «другие». Поэтому о таком качестве бытия вполне можно высказаться как о «Не-Я».

В. Г. Лысенко сообщает, что в интерпретации проблемы реальности Атмана среди современных и древних философов, как европейских, так и индийских, наличествуют две крайности. Одни объявляют буддийскую анатмаваду нигилизмом (брахманисты и некоторые европейские буддологи), другие считают, что: «Будда, отрицая *Атман* как эмпирическое «Эго», признавал трансценден-

тный *Атман упанишад* (К. Рис-Дэвидс, К. Бхаттачарья, С. Коллинз и др.)»¹⁸ Сама исследовательница в рассуждении на данную тему стремится, вероятно, идти срединным путем и высказывает предположение, что вопрос о реальности или нереальности атмана относится к категории «авьяката» (пали) или «авьякрита» (санскр.), то есть это вопрос, на который нет и не может быть дано категорического ответа. Но здесь мы позволим себе с ней не согласиться. Вопрос об Атмане, все-таки, не относится к числу традиционных буддийских вопросов разряда «авьяката». Авьяката (Авьякрита) — это 14 «неразрешимых вопросов», на которые Будда Шакьямуни принципиально не давал ответа. Данные вопросы направлены на четыре предмета: мир, Будда-Татхагата, основа жизни (джива), тело. Вот эти вопросы: 1) является ли мир вечным, 2) не вечным, 3) вечным и не вечным, 4) не вечным и не не вечным; 5) является ли мир конечным, 6) бесконечным, 7) конечным и бесконечным, 8) бесконечным и не бесконечным; 9) существует ли Татхагата после смерти, 10) не существует, 11) существует и не существует, 12) не существует и не не существует; 13) основа жизни (душа) и тело тождественны, 14) не тождественны?¹⁹. Поэтому следует, все-таки, и в случае нашего рассуждения задать вопрос об Атмане и попытаться на него ответить: существует ли Атман на самом деле или его нет? Вопрос явно родственен и по духу, и по своей сути, вопросу средневековой христианской схоластики: реальны ли универсалии?

Невозможно ответить за все буддийские школы сразу — уж слишком велики доктринальные различия, но при опоре на такую авторитетную систему воззрений раннего буддизма, как философия сарвастивады, можно попытаться дать вполне четкий ответ. Как уже сказано, согласно воззрениям сарвастивадинов, реально существует 75 дхарм, которые делятся на два разряда — на 72 самскрита-дхармы и 3 асамскрита-дхармы. Список из 75 дхарм представляет собой категориальную онтологическую таблицу, которая исчерпывающе описывает все, что может существовать в принципе: психические состояния, физические особенности живых существ, мир во всем его многообразии, нирванические состояния.

«Самскрита» буквально означает «очищенный, украшенный, обработанный, культурный». Самскрита-дхармы — это сущности, формирующие собой «сансару», миры непостоянства, миры перерождений живых существ. Сущность сансарного существования выражается категорией «духкха» — «горечь, страдание». Перевод же этого слова, прочитанного по слогам («дух-кха»), дает: «дурное, плохое небо». Он поэтически многозначен и весьма загадочен. Сансара, то есть всевозможные миры непостоянства, слагается из 72 самскрита-дхарм, которые группируются в 5 скандх.

Соответственно, слово «асамскрита», то есть «не-самскрита», несет в себе *иное, другое*, проти-

воположное значение. Асамскрита-дхармы образуют собой, буквально говоря, некое «необработанное», «некультурное» целое. Это поле игры сил, не существующих в аспекте какого-либо «созидания», становления, в форме какого-либо развития и прогресса, ограничения. Из этих 3 дхарм и складывается состояние нирваны, в котором уже нет никаких самскрита-дхарм.

Предположительно, дело не в том, что Будда принимал или не принимал трансцендентный Атман Упанишад. Анатмавада, конечно же, опровергает концепции брахманистской философии и указывает на то, что 5 скандх, то есть 72 самскрита-дхармы, не имеют в себе ничего личного, «Я», не являются атманом. Но значит ли это, что никакого высшего «Я» в буддизме (по крайней мере, в раннем буддизме) не существует? Есть ли что-то в раннем буддизме, что занимает место Атмана? Ответим так: по крайней мере, в сарвастиваде место Атмана занимают асамскрита-дхармы, которые и создают собой нирвану. Значит ли это, что асамскрита-дхармы, то есть природа Будды, изначально присутствуют в живых существах в «скрытом», в «свернутом» состоянии? Значит ли, что в момент становления Буддой в живом существе развертывается скрытая до того природа Будды, то есть асамскрита-дхармы? Значит ли это, что асамскрита-дхармы и являются подлинным высшим «Я»? И в этом смысле никто не уходит в нирвану, ибо стать тем, чем ты уже являешься, пусть в тайне от себя самого, не значит куда-то уйти, а значит обрести то, что уже было твоим? Асамскрита-дхармы представляют собой подлинное постоянное «другое» бытие, в противовес непостоянному «здешнему» бытию, слагаемому из самскрита-дхарм? Асамскрита-дхармы — это истина, незыблемость, нирвана? Самскрита-дхармы — это не-истина, постоянная переменчивость, сансара? Такие ли смыслы подразумеваются абхидхармистскими учениями сарвастивады?

Все это — вопросы, на которые следует, по нашему разумению, дать утвердительный ответ.

Примечания

1. См. : Индийская философия : энциклопедия / отв. ред. М. Т. Степанянц; Ин-т философии РАН. М. : Вост. лит.; Академический проект; Гаудеамус, 2000. С. 75—79.
2. Индийская философия: энциклопедия. С. 75.
3. Пятигорский А. Введение в изучение буддийской философии (девятнадцать семинаров) М. : Новое литературное обозрение, 2007. С. 28.
4. Дюмулен Г. История дзэн-буддизма. Индия и Китай СПб. : Орис, 1994. С. 30.
5. Щербатской Ф. И. Избранные труды по буддизму. М. : Наука, 1988. С. 188.
6. См.: Кочергина В. А. Санскритско-русский словарь. М. : Русский язык, 1987.
7. Singh J. An Introduction to Madhyamaka philosophy. Delhi, 1976. С. 24—25
8. См.: Кочергина В. А. Санскритско-русский словарь. М. : Русский язык, 1987.
9. Радхакришнан С. Индийская философия : в 2 т. Т. 1. СПб. : Стикс, 1994. С. 128.
10. Индийская философия: энциклопедия. С. 75.
11. См.: Шохин В. К. Школы индийской философии. Период формирования. М. : Восточная литература, 2004. С. 29.
12. Щербатской Ф. И. Указ. соч. С. 132—133.
13. Там же.
14. Пупышев В. Н. «Не-я» в буддийской теории и практике // Психологические аспекты буддизма : сб. науч. ст. Новосибирск : Наука, 1991. С. 34.
15. Lindtner, Chr. Nagarjuniana. Studies in the Writings and Philosophy of Nvbgvjuna. Copenhagen, 1982. С. 37.
16. Радхакришнан С. Указ. соч. С. 339.
17. Пятигорский А. Указ. соч. С. 27.
18. Индийская философия. С. 77.
19. См. : Андросов В. П. Собрание основоположений Закона («Дхарма-санграха») // В. П. Андросов Буддизм Нагарджуны: религиозно-философские трактаты. М. : Восточная литература, 2000. С. 596—597.

Поступила в редакцию 20 января 2010 г.

БЕРЕЖНОЙ Сергей Борисович в 1995 году окончил философский факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Кандидат философских наук (2007). Доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических наук филиала Снежинского филиала Южно-Уральского государственного университета. Научные интересы: буддийская философия.

BEREZHNOY Sergey Borisovich graduated from the Faculty of Philosophy of Lomonosov Moscow State University. He is Cand.Sc. (Philosophy) from 2007, Associate Professor of the Humanities and Social-Economic Sciences Department of the Snezhinsk branch of South Ural State University. Research interests: Buddhist philosophy.

ФИЛОСОФИЯ ОБЩЕГО ДЕЛА Н. Ф. ФЕДОРОВА И XII МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЧТЕНИЯ ЕГО ИМЕНИ И ПАМЯТИ

И. В. Вишев

THE PHILOSOPHY OF COMMON WORK OF N. F. FYODOROV AND XII INTERNATIONAL READINGS OF HIS NAME AND MEMORY

I. V. Vishev

Рассмотрены основные положения философского учения Н. Ф. Федорова о борьбе со смертью, включая уже свершившуюся, ради достижения реального личного бессмертия и возможности воскрешения человека, а также основные события и мероприятия, связанные с работой XII Международных Федоровских чтений, посвященных 180-летию со дня рождения этого русского философа.

Ключевые слова: философское учение Н. Ф. Федорова, борьба со смертью, Федоровские чтения, 180-летие со дня рождения философа Н. Ф. Федорова.

The basic points of the philosophic N. F. Fyodorov doctrine concerning struggle against death are covered, including struggle against death to achieve personal immortality and the possibility of the human's resurrection, the basic events and measures connected with the work of XII International Fyodorov's readings on the occasion of his 180th anniversary.

Keywords: philosophic N. F. Fyodorov doctrine, struggle against death, Fyodorov's readings on the occasion of his 180th anniversary.

В плеяде известных русских философов, которые внесли значимый вклад в разработку проблемы жизни, смерти и бессмертия человека¹, особое место занимает Николай Федорович Федоров² — творец философии общего дела³. Это был дерзновенный и оригинальный отечественный мыслитель, основоположник русского космизма, представлявший будущее человечество как экипаж космического корабля, в который со временем должна превратиться наша планета, способная осуществлять космические перелеты. Он видел, в частности, задачу в том, чтобы, по его словам, «сделать все земли небесными, т. е. управляемыми сознанием и волею»⁴. Иными словами, управляемыми человеческим разумом, по Федорову, должна стать не только родная планета, но и другие космические тела.

Но главное — он был философом, разработавшим учение об общем деле всех людей, каким считал их совместную борьбу с единственным всеобщим врагом — смертью человека ради достижения реального личного бессмертия и воскрешения каждой отдельной личности. Вместе с тем именно Федоров первым бросил неведомый ранее вызов и уже свершившейся смерти, считая сыновним долгом возвращение к жизни своих отцов, т. е. ушедших поколений. Он рассматривал такое общее дело как «супраморализм» — высшее проявление человеческой нравственности. «Супраморализм, — утверждал Федоров, — это долг к отцам-предкам, воскрешение, как самая высшая и безусловно всеобщая нравственность, нравственность

естественная для разумных и чувствующих существ, от исполнения которой, т. е. долга воскрешения, зависит судьба человеческого рода»⁵. Таков был его принципиально новый подход к нравственной проблематике.

Необходимо также отметить, что реалистичность учения базировалась на таких двух важнейших посылах, как отрицание атрибутивного характера смертности человека и признание возможности регуляции стихийного хода событий, не исключая и самой природной эволюции. Так, Федоров считал: «Смерть есть свойство, состояние, обусловленное причинами, но не качество, без коего человек перестает быть тем, что он есть и чем должен быть»⁶. Из этого он сделал вывод, что, отрегулировав соответствующим образом стихийный ход эволюции, породившей смертоносные причины, внеся такого рода процессы в сознание и волю людей, опирающихся на успехи научно-технического и социального развития, можно подобные причины устранить, а значит, в конечном счете, победить смерть, в том числе и посредством воскрешения, тем самым добиться человеческого бессмертия. В этой связи он, например, утверждал: «Разум практический, равный по объему теоретическому, и есть разум правящий, или регуляция, т. е. обращение слепого хода природы в разумный»⁷. И подобного рода новационные идеи и суждения Федорова буквально пронизывают все его философское учение.

Но вместе с тем этот русский мыслитель, естественно, как и все, тоже был сыном своего вре-

мени, отдавшим дань историческим ограничениям той эпохи. Федоров, например, считал самодержавие внешней формой объединения людей в их общем деле (не без утопического упования на поддержку своего учения всемогущим самодержцем), а православие — его внутренней формой. Естественно, и то, и другое, как и отрицание революционного пути преобразования общества, вызывало как раз особенно резкую критику со стороны прогрессивных деятелей российской культуры (биокосмисты, А. М. Горький и др.). Но, на мой взгляд, не следует на подобного рода негативе излишне задерживать внимание, как это делают некоторые критики (В. П. Пазилова, И. Т. Фролов и др.).

Дело в том, что, по сути дела, эти негативы носят в федоровском учении, как правило, переходящий характер. Действительно, скажем, самодержавия давно уже нет, а философия общего дела от этого только выиграла. Но и православность Федорова тоже была довольно своеобразной. Он, например, избегал обсуждать вопрос о бессмертии души, ибо это, по существу, противоречило главным идеям его учения (допустим, на каком основании и каким образом можно было бы «без спроса» воскрешать человека, который, согласно вероучению, блаженствует в раю или мучается в аду за свои грехи). Точно так же Федоров вступал в противоречие с тем же вероучением, не считая апокалипсис неизбежным и т. п. Недаром ни один русский религиозный философ, вопреки всем дифирамбам в адрес Федорова, не воспринял его учения, более того, подвергая это учение принципиальной критике именно с позиций православной идеологии. Тем более отрицательной по отношению к нему явилась позиция Русской православной церкви.

Определенным «камнем преткновения» стала и проблема прогресса. У многих критиков федоровского учения вызывало негативное отношение то обстоятельство, что этот своеобразный мыслитель высказывался против представлений о прогрессе в его привычном, традиционном понимании как эстафеты поколений, а значит признающем смерть в качестве фактора развития. Это, разумеется, было для него принципиально неприемлемым. Однако Федоров не просто отрицал прогресс (в его обычном смысле). Вместо этой модели он предлагал свою, бессмертническую, модель прогресса, в которой не было места механизму смены поколений в ее привычном понимании, и потому смерть утрачивала роль такого фактора. Федоров критически рассматривал взгляды авторитетных философов, социалистов и марксистов, но опять-таки, не потому, что был во всем с ними не согласен, а исключительно за то, что никто из них не ставил задачу борьбы со смертью с конечной целью достижения человеческого бессмертия. Однако именно борьба со смертью ради достижения реального личного бессмертия придает подлинный смысл и ценность человеческой жизни, истории

людей и решению всех других их проблем.

Разумеется, можно было бы привести примеры и других негативов философии общего дела. В частности, мировоззрение Федорова, несомненно, отличалось определенной механистичностью (как ему представлялось, например, достаточно будто бы собрать снова вместе все атомы, из которых состоял умерший человек, и все его свойства, включая сознание, тотчас восстановятся), он отдавал определенную дань и так называемому вульгарному материализму. Так, Федоров считал, что «организм — машина и что сознание относится к нему, как желчь к печени; соберите машину — и сознание возвратится к ней!»⁸. В этом контексте понятие «машина» для него далеко не только метафора. И все-таки, безусловно, главным в федоровском учении являются не подобные негативные моменты, а его несомненный позитивный смысл и значение, ибо оно открыло неведомые ранее пути и горизонты борьбы со смертью во имя бессмертия человека.

Поскольку на страницах «Вестника ЮУрГУ» учению Федорова до сих пор не было посвящено сколько-нибудь обстоятельных публикаций, имеет смысл, по моему мнению, дать о нем хотя бы краткую биографическую информацию. Начать ее можно, как обычно, сразу с того, что Николай Федорович Федоров родился 7 июня (26 мая) 1829 года, т. е. исполнилось 180 лет со дня его рождения. Поэтому 2009-й по праву можно назвать «годом Федорова». Малой родиной будущего русского философа стало село с символическим названием Ключи Сасовского района Рязанской области (согласно нынешнему административному делению, прежде, во времена Федорова, — Елатомского уезда Тамбовской губернии). Федоров был внебрачным сыном князя Павла Ивановича Гагарина, т. е. фактически Николаем Павловичем Гагариным. Свое отчество и фамилию он получил от крестного отца Федора Карлова. Генеалогическое древо по мужской линии, т. е. известного княжеского рода Гагариных, Федоров вел от Рюрика. Данное обстоятельство стало одной из причин, по которой в своем учении, предполагающем возвращение к жизни уже ушедших поколений, он придавал именно родословным исключительно важное значение, поскольку они должны были облегчить решение этой самой главной и самой трудной задачи. Между тем будущего русского мыслителя изначально из документа в документ преследовала пометка о его незаконнорожденности, а сам он был приписан к купеческому сословию, хотя не имел к нему практически никакого отношения.

Федоров получил и духовное и светское образование. Первое — в епархиальном училище, второе — окончив уездное училище, Первую мужскую Тамбовскую гимназию и два курса Ришельевского лицея в Одессе. Затем, самостоятельно подготовившись, Федоров сдал экзамены в университете на право преподавания исто-

ем мемориального уголка, посвященного Н. Ф. Федорову, в бывшей Католической Румянцевского музея, долгой работой в которой прославился легендарный библиотекарь, и экскурсией по Пашкову дому. На торжественном открытии XII Чтений, посвященных памяти Н. Ф. Федорова, с приветственным словом к их участникам обратился директор РГБ В. В. Федоров (однофамилец русского философа), директор ИМЛИ Б. Н. Тарасов и другие представители научной общности и администрации Москвы. В первый день пленарные заседания и презентация книг проходили в конференц-зале РГБ, где прозвучал целый ряд очень интересных и ценных докладов (К. Х. Хайруллин, к. ф. н., Татарский государственный гуманитарно-педагогический университет; В. В. Казютинский д. ф. н., проф., гл. науч. сотр. Института философии РАН; Б. С. Илизаров., д. и. н., проф., вед. науч. сотр. Института российской истории РАН и др.). Об этих и других выступлениях еще немало будет написано и сказано. Однако в данном случае, как я полагаю, нет необходимости упоминать о них более подробно, иначе это могло бы существенно повлиять на увеличение объема настоящей статьи.

Следующий день Чтений был посвящен секционными заседаниями. Одно из них проходило в Музее-библиотеке Н. Ф. Федорова, на котором тоже прозвучал ряд интересных выступлений (А. А. Горелов, д. ф. н., вед. науч. сотр. Института философии РАН; Б. Г. Режабек, к. б. н., председатель Северо-Кавказского отделения Международного экологического фонда и др.). Но мне хотелось бы, естественно, ознакомить читателей нашего «Вестника», прежде всего, не с другими, а со своими соображениями по рассматриваемой теме, поскольку и тогда бы статья получилась чрезмерно объемной.

На этом заседании я выступил с докладом «Иммортология как научная восприимчивость философии общего дела Н. Ф. Федорова», в котором мною было обращено, в частности, внимание на определенную, как мне представляется, эклектичность, а потому и несомненную последовательность федоровского учения. Дело в том, что в нем, как уже отмечалось, шению такой фундаментальной проблемы, как жизнь, смерть и бессмертие человека. В итоге Федоров, естественно, не смог реализовать ни кредо православия, ни научного решения данной проблемы. Именно последние, прежде всего, и стремятся последовательно осуществить иммортология, которая, будучи наукой о бессмертии, бросает современный вызов смерти.

В своем противостоянии трагическому финалу человеческой жизни иммортология опирается на такие фундаментальные открытия, как реальная возможность клонирования человека, регенерация стволовых клеток, успехи крионики, нанотехнологии, «компьютерного бессмертия» и многие другие. Уместно отметить, что новые данные и в этих, и в смежных областях исследований приум-

рии и географии. Учительской деятельности он посвятил 14 лет своей жизни в ряде городов центральной России. Федоров стремился применять передовые и оригинальные методики, предпочитая, например, давать уроки, подобно перипатетикам в Аристотелевском лицее, во время прогулок на лоне природы.

В 1867 году в жизни Федорова начался его московский период. В начале, наряду с основной работой, ему довелось заниматься и в Москве, и в г. Керенске Пензенской губернии архивными исследованиями. Эти занятия обогатили его знаниями и опытом в данной области деятельности. Так что совсем не случайно в последние годы своей жизни Федоров работал в архиве Министерства иностранных дел. Он и на этом поприще остался верным и последовательным в своих убеждениях. Так, согласно его идеалам, архив МИД виделся ему в будущем как Международный музей мира. Но все же главным призванием Федорова стала его поистине легендарная деятельность сначала в Чертковской библиотеке, а с 1874 года, — в библиотеке Румянцевского музея (ныне — Российская государственная библиотека). В этом своем качестве он тоже сказал свое новое и веское слово.

Знаменательный юбилей Федорова был отмечен целым рядом мероприятий, в том числе и в ЮУрГУ. На ряде факультетов были проведены семинарские занятия, посвященные философии общего дела; студентка группы ПФ-206 Н. Б. Кузьменкова выступила с интересным докладом «Философия общего дела Н. Ф. Федорова и современность» на философской секции 62-й студенческой научной конференции ЮУрГУ, который вызвал оживленную дискуссию, и т. п.

Но главным из них, несомненно, стали XII Международные Федоровские чтения (2—6 июня 2009 года), которые состоялись сначала в Москве, а затем в Сасово. Их инициаторами и вдохновителями, как и прежних Чтений, были С. Г. Семенова, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН и ее дочь — А. Г. Гачева, тоже доктор филологических наук, старший научный сотрудник того же Института. Они являются, наряду со многим другим, составителями и комментаторами пятитомного собрания сочинений Н. Ф. Федорова (четыре основных тома и один дополнительный), которое стало ему замечательным рукотворным памятником на все времена. Эти Чтения были масштабно организованы и блестяще проведены Российской государственной библиотекой, Институтом мировой литературы им. А. М. Горького РАН, философским факультетом МГУ им. М. В. Ломоносова, Музеем-библиотекой Н. Ф. Федорова при ЦДБ № 124 и Сасовской центральной библиотекой. В работе этих Чтений и мне с супругой довелось принять личное участие.

Чтения, приуроченные к федоровскому юбилею были предварены торжественным открыти-

ножаются поистине ежедневно. Так, британская газета «Индепендент» в материале «Найден источник жизни» информирует об успехах ученых Манчестерского университета, которые провели эксперимент, продемонстрировав, «как могли возникнуть самые первые самовоспроизводящиеся молекулы около 4 млрд лет назад». И далее это достижение газета конкретизирует так: Джон Сазерленд и его коллеги открыли новую область, буквально из ничего синтезировав два из четырех элементов самовоспроизводящейся молекулы РНК, которая, по мнению многих ученых, могла быть источником жизни⁹. Естественно, ученые убеждены, что можно будет создать и саму молекулу в целом. Но, раскрывая тайны жизни, наука раскрывает и тайны смерти, а значит, обретает возможность победить ее.

В тот же день на философском факультете МГУ им. М. В. Ломоносова состоялся Круглый стол «Жизнь, смерть, бессмертие в традиции мировой философской мысли». На нем также было немало интересных выступлений (М. А. Маслин, д. ф. н., проф.; С. Г. Семенова и др.). В своем выступлении я сообщил, в частности, что мною и супругой заключены с КристоРус договоры о криосохранении мозга в случае нашей смерти с целью и надеждой на последующее восстановление нашей жизни. Разумеется, это только самое начало в данной области исследований и потому здесь еще немало нерешенных проблем и сомнений, но это уже, по моему убеждению, вполне определенный реальный шанс, не использовать который было бы неразумно. Неудивительно, что мое сообщение вызвало весьма бурную дискуссию, но ведь в этом, собственно говоря, и заключается смысл и ценность подобных встреч.

Как показала дискуссия, особый повод для нее дала проблема коммерциализации данной области исследований и услуг. В ней, как мне представляется, есть несколько аспектов. Во-первых, по моему убеждению, эта проблема, несомненно, наиболее быстро, успешно и надежно могла бы решаться, став именно проблемой государственной. Однако, судя по всему, пока, к сожалению, нет никаких серьезных признаков, что это может произойти в сколько-нибудь близкое время. Сегодня российское общество, и не только оно, организовано таким образом, что, естественно, плодами успешного решения данной проблемы в первую очередь смогут воспользоваться богатые люди и власть имущие, которые подчас оказывают финансовую поддержку такого рода исследованиям (например, О. Дерипаска акад. В. Скулачеву). Однако, как известно, когда-то, скажем, автомобили, черно-белые и цветные телевизоры, мобильные телефоны и многое другое становились поначалу достоянием лишь избранных, а теперь являются, по существу, «ширпотребом». Так, без сомнения, будет и с достижением реального личного бессмертия, иначе обществу будут грозить социальные потрясения, а каждому человеку без исключения, в том числе и сильным мира

сего, — утрата способности жить неограниченно долго. Достижение такой ситуации может стать мощным фактором совершенствования социальных и личностных отношений.

Во-вторых, как мною было подчеркнuto, деятельность фирмы КристоРус является сегодня в России первой и единственной до сих пор реальной возможностью перевода решения рассматриваемой проблемы из теоретической, преимущественно натурфилософской, плоскости в плоскость практическую. И ее нельзя не использовать, ибо выбора пока просто нет. Разумеется, таких фирм должно быть много и разных. Они должны предлагать свои собственные программы подобных услуг, между которыми, естественно, с необходимостью возникнут конкурентные отношения, в чем все будут заинтересованы. При этом, как мне представляется, должно быть три основных уровня криосохранения: 1) отдельных клеток и тканей, например капли крови, содержащую в себе генетическую информацию отдельного организма, 2) мозга человека, 3) всего тела умершего. И вообще, должен быть принципиально усовершенствован весь технологический комплекс ритуальных услуг¹⁰. И в этом отношении предстоит преодолеть немало традиционного и косного.

Я также считаю, что имеет смысл уже теперь брать необходимые для криосохранения и последующего клонирования клетки новорожденных и людей в любом возрасте, чтобы катастрофы, вроде падения самолета в океан, перестали быть роковыми. Но, опять-таки, это дело будущего, хотя, судя по всему, и не такого уж отдаленного, приближению которого, тем не менее и вопреки всему, мы должны всячески содействовать в интересах всех людей и каждого из нас в отдельности. Однако, и это надо еще раз подчеркнуть, главной остается задача достижения практического бессмертия людей — неограниченно долгого их индивидуального бытия¹¹, тогда как проблема реального воскрешения человека, восстановления его жизни имеет частное значение, относясь лишь к редким в будущем трагическим, но вместе с тем сугубо времен делается попытка, на мой взгляд, соединить несоединимое — религиозный и научный подходы к реням, случаям прерывания этой способности вследствие той или иной внешней причины, т. е. уже без всякой нынешней фатальности.

Затем начался второй этап XII Международных Федоровских чтений — в последующие три дня пленарные заседания и другие многочисленные мероприятия проходили в родных местах русского мыслителя. Сначала мы прибыли в г. Шацк после крайне длительной, утомительной, но интересной экскурсионной поездки, причем с большим опозданием. Весь долгий путь скрашивался интересными рассказами гида о богатой истории проезжаемых мест. Несмотря на серьезное опоздание, почти вся программа была выполнена. Главным, наиболее запомнившимся и впечатляющим событием стало открытие, к тому

же под проливным дождем, памятной доски Н. Ф. Федорову на здании Шацкого уездного училища, где он учился, а затем обед в монастырской трапезной. Уже почти ночью приехали в Сасово, где, наконец-то разместились в гостинице.

В предпоследний день Чтений, 5-го июня, с утра отправились в с. Вялы, где присутствовали на освящении креста, установленного на месте церкви, в которой был крещен Федоров. После этого поехали в с. Ключи, в часовне которого по нему совершили панихиду. (Таких мероприятий, на мой взгляд, было явно избыточно.) Была посещена и бывшая усадьба П. И. Гагарина — отца Федорова. Но особенно приятной и памятной стала презентация проекта «Дубрава» — экскурсионной тропы по местам детства русского мыслителя, а в конечном счете — создания природно-культурного заповедника в с. Ключи. Осуществление такого проекта не только отдало бы достойную дань его памяти, но и могло бы стать притягательным и привлекательным местом для туристического паломничества.

А пока что главной примечательностью на этой тропе сейчас является старый дуб — свидетель событий еще тех давних времен. На чудесной поляне накрыли обеденные столы, за которыми было произнесено немало сердечно-благодарственных и восхищенных тостов. От души спели под гармошку. В общем, состоялось настоящее сельское гулянье. Были и другие замечательные мероприятия. И московские, и местные строители Чтений вполне успешно проявили свой организаторский талант. Очень не хотелось покидать это великолепное место. Но программа настоятельно требовала возвращения в Сасово, где в центральной городской библиотеке состоялось очередное пленарное заседание.

И следующий, последний день Чтений, также начался пленарным заседанием, но уже итоговым. На нем приятной для меня неожиданностью стало вручение мне «Золотого феникса» — очень символического и знаменательного презента. Пообедав в столовой местного учебного заведения и настроившись на долгую и трудную обратную дорогу, мы поздним вечером вернулись в Москву. Так закончились для нас несомненно ценные XII Международные Федоровские чтения, о которых сохранятся добрые и приятные воспоминания.

Примечания

1. Вишев И. В. Проблема жизни, смерти и бессмертия человека в истории русской философской мысли. М. : Академический Проект, 2005. 432 с.
2. Семенова С. Г. Философ будущего века: Николай Федоров. М. : Пашков дом, 2004. 584 с.
3. Федоров Н. Ф. Собр. соч. : в 4 т. М. : Прогресс; Традиция, 1995—1999.
4. Федоров Н. Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 262.
5. Там же. С. 388.
6. Там же. С. 258.
7. Там же. С. 40.
8. Там же. С. 258.
9. <http://www.inopressa.ru/article/14May2009/independent/life.html>
10. Генжак М., Вишев И. Клонирование человека — путь к формуле бессмертия // Похоронный дом. 2004. № 8—9. С. 12.
11. Вишев И. В. На пути к практическому бессмертию. М. : МЗ Пресс, 2002. 324 с.; Vishev Igor. The Human Being in the Conception of Real Immortality // In The Human Being in Contemporary Philosophical Conceptions, edited by Nikolay Omelchenko. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 2009. P. 87—90.

Поступила в редакцию 22 января 2010 г.

ВИШЕВ Игорь Владимирович, философ, специалист в области антропологии и религиозной философии. В 1958 г. окончил философский факультет МГУ им. М. Ломоносова и был направлен на работу в Челябинский политехнический институт (впоследствии — ЧГТУ, ЮУрГУ). С 1991 г. — доктор философских наук, профессор кафедры философии ЮУрГУ, действительный член (академик) Академии гуманитарных наук (1999). Научные интересы: разработка философской концепции решения триединой задачи укрепления здоровья человека, сохранения его молодости и достижения личного бессмертия (концепция практического бессмертия человека и его реального воскрешения). Автор более 360 научных, методических и публицистических работ, в том числе 14 книг и ряда публикаций на иностранных языках.

VISHEV Igor Vladimirovich is a philosopher, a specialist in the sphere of anthropology and religious philosophy. In 1958 he graduated from the Faculty of Philosophy of Lomonosov Moscow State University; after his graduation he was sent to work in Chelyabinsk Polytechnic Institute (which was later renamed into Chelyabinsk State Technological University and then into South Ural State University). From 1991 he is Dr.Sc. (Philosophy), Professor of the Philosophy Department of South Ural State University, a full member (academician) of the Academy of Humanities from 1999. Research interests: development of the philosophical concept of the men's health promotion triune goal, maintenance of youth and achievement of personal immortality (the concept of humans' practical immortality and their real resurrection). He is author of more than 360 scientific, methodical and publicistic works, including 14 books and a series of publications in foreign languages.

ГАБИТУС КАК «СОЦИАЛЬНОЕ ТЕЛО» ПРИНУЖДЕНИЯ

Е. В. Гредновская

HABITUS AS A "SOCIAL BODY" OF COMPULSION

E. V. Grednovskaya

В статье анализируется специфика понимания габитуса в концепции П. Бурдьё. Автором раскрывается незаменимая роль этого образования, которая заключается в трансляции легитимации, от имени которой осуществляется социальный порядок и социальное принуждение. Особое внимание автор обращает на условия, механизмы и возможности осуществления социального принуждения, реализуемого габитусом.

Ключевые слова: габитус, инкорпорирование, интериоризация, объективация, практика, структурирование.

In the article the specificity of habitus comprehension in the concept of P. Bourdieu is analyzed. The author reveals the irreplaceable role of this formation that consists in the legitimation transmission in the name of which the social order and social compulsion are carried out. The author pays special attention to the conditions, mechanisms and the opportunities of the social compulsion implemented by habitus.

Keywords: habitus, incorporation, interiorisation, objectification, practice, structurization.

Социальный мир, по мысли выдающегося социолога XX века Пьера Бурдьё представляет собой пространство столкновения различных сил за право производить, навязывать и внушать его легитимное видение, в силу чего владение легитимными смыслами становится владением самого мира.

В этой борьбе за владение знаком в социальной реальности, согласно идеям социолога, особая роль принадлежит *габитусу*, специфичному устойчивому образованию, претендующему на роль «социального тела» любого индивида, включенного в социальное взаимодействие. Эта «структурирующая структура», по мысли Бурдьё, реализует в личной практике социального агента (носителя габитуса) программу данного общества в зависимости от социального положения, которое агент в обществе занимает. И особая роль этого образования заключается в трансляции легитимации, от имени которой осуществляется социальный порядок на основе того, что габитус содержит в себе объективный фундамент упорядоченности поведения, являясь системой *предрасположенностей к практике*¹. Таким образом, непревзойденная роль этой структуры заключается в осуществлении функции социального принуждения.

Что же в таком случае представляет собой это образование, каковы его специфические возможности, в силу которых реализуется его предназначение осуществлять принуждение субъекта к «социально приемлемому действию»? Как и на основе какого ресурса вообще становится воз-

можным *принуждение* индивида к социальному действию? И в какой мере осуществляемое принуждение является принудительным, а в какой — оставляющим индивиду определенный радиус свободы? В силу каких причин субъективное «допускает» объективное (внешнее по отношению к нему, а значит чуждое, чужеродное) в свое пространство? На каком этапе объективное «овнутрится» и перестает быть внешне/чуждым, а становится личностным и «естественным»?... Эти вопросы мы и адресуем к наиболее известным работам Пьера Бурдьё, таким как «Начала» и «Практический смысл».

Анализируя теорию габитуса в контексте предлагаемой нами логики понимания его именно как «социального тела», наделенного возможностями осуществлять принуждение к действию, мы выявили следующие его ключевые характеристики, позволяющие, на наш взгляд, прояснить проблему: 1) габитус, будучи «объективацией в теле» есть выражение «здорового смысла» и «логики практики»; 2) габитус осуществляется в бессознательном действии инкорпорированных схем, объективаций и практик; 3) принуждение габитуса неопределенно, неочевидно, спонтанно. Рассмотрим эти характеристики более предметно.

Здоровый смысл и логика практики

Если следовать Бурдьё, то габитус, принуждая к выполнению требований социального порядка, оказывается способен принудить к выполнению именно «общепринятого». Что же в таком случае в структуре габитуса позволяет реализо-

вывать это столь ценное для человеческого общества действие в практиках?

Согласно Бурдьё, правила способны исполняться тогда, когда это соответствует практическим нуждам: «Логика практики в том, чтобы быть логичным до того момента, когда быть логичным становится непрактичным»². И это означает, что они создаются как наиболее полное выражение этих нужд, лишь впоследствии кодифицируясь. Или, по мысли Вебера, приводимой Пьером Бурдьё, «социальные агенты подчиняются правилам, когда выгода подчиняться им одерживает верх над выгодой их нарушать»³.

То, что предстает как выполнение правил, является прочно усвоенными диспозициями в отношении возможного и невозможного, свобод и необходимостей, попущений и запретов, вписанных в объективные условия. Последние в свою очередь порождают также диспозиции, объективным образом совместимые с имеющимися условиями, то есть в некотором роде *заранее адаптированные* к их требованиям. Именно поэтому наиболее невероятные практики исключаются еще до какого-либо рассмотрения как *немыслимые* посредством того непосредственного подчинения порядку, который заставляет делать из нужды добродетель, то есть отказываться от невозможного и хотеть неизбежного.

Таким образом, сами условия формирования габитуса — *нужды ставшей добродетелью* — формируют структуры габитуса как характерные структуры одного определенного класса условий существования. Эти структуры, по мысли социолога, возникают из экономической и социальной необходимости в относительно самостоятельном мире домашней экономики и семейных отношений, по сути своей внешней необходимости, выражающей себя через семейные проявления (форму разделения труда между полами, мир предметов, способы потребления, отношение к родителям и т. п.). Они же в свою очередь и ложатся в основу восприятия и оценивания всякого последующего опыта⁴. Именно такие условия формирования габитуса оказываются «нуждой, ставшей добродетелью», задающей параметры логики практики или практической нужды.

Еще одна важная особенность габитуса заключается в том, что при всей своей способности свободно производить практики, габитус — это все же жесткий каркас, ограничивающий эту производительную способность.

Но это связано также еще и с тем, что, будучи продуктом некоторого типа объективной регулярности, габитус сам склонен порождать «резонные», «общепринятые» манеры поведения. Эти способы поведения возможны именно в пределах осуществляемой регулярности, так как именно они и с наибольшей вероятностью будут положительно санкционированы, «поскольку они объективно приспособлены к логике, характерной для определенного поля деятельности, объективное

будущее которого они предвосхищают»⁵. Исходя из этой логики, габитус обычно исключает все «крайности», то есть все те поступки, которые санкционировались бы негативно, поскольку они несовместимы с объективными условиями существования габитуса. И что является крайне важным — за этим стоит огромная работа по образованию и воспитанию в процессе социализации индивида, ибо им усваиваются не только явно выраженные, но и только лишь подразумеваемые принципы поведения в определенных жизненных ситуациях. «Интерииоризация такого жизненного опыта, зачастую оставаясь неосознаваемой, приводит к формированию готовности и склонности агента реагировать, говорить, ощущать, думать определенным — тем, а не другим — способом»⁶, что и аккумулируется в простоте и доступности «здорового смысла».

Поэтому габитус как *искусство изобретения* есть то, что позволяет производить бесконечно большое число практик, к тому же относительно непредсказуемых (как и соответствующие ситуации) и вместе с тем ограниченных в своем разнообразии. «Будучи продуктом определенного класса объективных закономерностей, габитус в силу этого стремится порождать «разумные» способы поведения, идущие от «здорового смысла», допустимые в рамках этих и только этих закономерностей, которые к тому же имеют все возможности быть позитивно санкционированными именно на основе своей объективной приспособленности к логике, характерной для данного конкретного поля, объективное будущее которого они предвосхищают»⁷. И в то же время, габитус стремится исключить «сугубо добровольно» любые «безумства» («это не для нас»), то есть поведение, обреченное на неодобрительную оценку в силу его несовместимости с объективными условиями.

Крайне существенным также является и то, что габитус представляя собой структурированную систему диспозиций, предрасположенную функционировать как структурирующая структура, оказывается способным генерировать и структурировать практики и представления объективно адаптированные к системе социальных отношений. Именно на этом основан в габитусе эффект *гистерезиса* (отставания, запаздывания): Суть его в том, что агент по-прежнему воспроизводит старые социальные отношения, продуктом которых является его габитус, еще какое-то время после того, как социальные отношения изменились (или агент занял другую позицию в них).

И в той мере, в какой габитусы являются инкорпорацией одной и той же истории (объективированной в габитусах и в структурах), практики, которые они порождают, становятся взаимопонятными и непосредственно настроенными на структуры. Кроме того, их практики являются объективным образом отрегулированными, то есть наделенными объективным смыслом, «од-

новременно единичным и систематичным, трансцендентным к субъективным намерениям и к сознательным — индивидуальным или коллективным — планам»⁸. Формирование мира здравого смысла и является одним из важнейших результатов согласования между практическим чувством и объективированным смыслом, непосредственная очевидность которого удваивается *объективностью*, «обеспечивающей консенсус в отношении смысла практик и мира, то есть гармонизацией опытов и постоянным подкреплением, которое каждый из них получает из выражений индивидуальных или коллективных (...), импровизированных или запланированных (...), выражений сходства или тождественности»⁹.

Таким образом, согласно Бурдьё, именно «нужда, ставшая добродетелью», обнаруженная практически, но при этом, нужда, как мы увидели, объективная и объективированная, и в то же время ставшая при этом еще и неким личностным субъективным психо-телесным опытом, способна заведомо исклчить недопустимые и, следовательно, социально деструктивные практики. Кроме того, она же и обуславливает процесс формирования желания общепринятого, что на выходе, в практиках оказывается очевидностью «здравого смысла» или то, что можно обозначить как «само собой разумеющееся». И, наконец, гистерезис оказывается тем связующим механизмом, своего рода амортизатором, позволяющим поддерживать равномерность этих «недопустимостей» и «желаний», не угрожающих социальному порядку.

Бессознательность действия

Отлаженность и равномерность производства здравого смысла, обеспечивается, согласно теории Пьера Бурдьё, инкорпорированностью практических схем. И в этой связи далее мы задаемся следующими вопросами. Какую роль играет полу-, бессознательность габитуса в интересующем нас эффекте принуждения? Какую роль играет эта бессознательность в соотношении и взаимодействии объективного и субъективного в габитусе и, соответственно, в его принуждении агента к выполнению заведомо не-деструктивного действия?

Как неоднократно подчеркивает Бурдьё, язык и тело наводнены «кристаллизовавшимися» социальными представлениями. Практики производятся габитусом «автоматически», без участия сознания, но, тем не менее, им всегда сопутствует некая доля рефлексии хотя бы в виде оценки или минимального участия, необходимого для контроля над функционированием этих автоматизмов (например, в виде дискурса рационализации).

Кроме того, объективная социальная среда производит габитус как систему прочных приобретенных *предрасположенностей*, которые уже в дальнейшем используются индивидами как ак-

тивная способность вносить изменения в существующие структуры, как исходные установки, которые порождают и организуют практики индивидов. И их особенность заключается в том, что эти предрасположенности *не предполагают сознательной нацеленности* на достижение определенных целей, ибо на протяжении длительного времени они формируются, как уже отмечалось, «возможностями и невозможностями, свободами и необходимостями, разрешениями и запретами».

Таким образом, если «габитус владеет агентами в большей степени, чем они сами им владеют», то это, полагает Бурдьё, прежде всего, потому, что «они владеют габитусом лишь в том его качестве, в каком он действует в них как принцип организации их действий», то есть все происходит так, как если бы агенты сами не нуждались «в сознательном освоении принципов, которые склоняют их воспринимать, представлять и действовать в соответствии с определенной логикой...»¹⁰.

Именно поэтому габитус, согласно взглядам исследователя, есть «история, «ставшая природой», и тем самым отрицаемая в качестве таковой»¹¹, так как диспозиции, составляющие габитус, по большей части неосознанны. Это бессознательное есть память, которую производит *сама история*, воспроизводя социальные отношения в псевдоприродах, каковыми и являются габитусы. Можно сказать, подчеркивает Бурдьё, что «бессознательное», позволяющее экономить на таком установлении связи, в действительности есть ни что иное как историческое забывание, произведенное самой историей при осуществлении объективных структур, которые она порождает в своих «квази-натурах» — габитусах. «В этом качестве инкорпорированной истории, ставшей натурой, и тем самым забытой как таковая, габитус есть деятельное присутствие всего прошлого, продуктом которого он является; следовательно, он есть то, что придает практикам их *относительную независимость* по отношению к внешним детерминациям непосредственного настоящего. Эта автономия прошлого действовавшего и деятельного, которое, функционируя как аккумулированный капитал, производит историю с незапамятных времен и обеспечивает, таким образом, непрерывность в изменении, которая делает индивидуального агента миром в мире»¹².

Бессознательность габитуса фактически выражается тем, что его «генезис включает в себя амнезию этого генезиса». Но крайне важным в этой бессознательности именно то, что *вне сознания оказываются инкорпорированные ценности, ставшие телом*, — «вследствие транссубстанциональности, которую производит потаенная убедительность скрытого педагогического воздействия, способного внушить целую космологию, этику, метафизику, политику с помощью столь

незначительных предписаний, как, например, «держишь прямо»¹³.

При этом именно однородность габитусов в границах одного класса условий существования и социальных детерминаций делает практики и произведения непосредственно понятными и предсказуемыми, а значит воспринимаемыми как очевидные и сами собой разумеющиеся. И сила, и эффект габитуса проявляется в том, что он позволяет экономить на интенции не только при производстве, но и при расшифровке практик и произведений. «Автоматические и безличностные, обозначающие без намерения обозначать, рядовые практики представляются пониманию не менее автоматическому и безличностному, а возобновление объективного намерения, которое они выражают, ни в коей мере не требует ни «реактивации» пережитого намерения того, кто эти практики осуществляет, ни «намеренного переноса на другое», столь дорогого феноменологам и всем защитникам концепции «соучастия» в истории и в социологии, ни скрытого или явного вопроса о намерениях другого («что ты хочешь этим сказать?»)¹⁴».

Таким образом, согласно Бурдьё, «коммуникация сознаний» предполагает общность «бессознаний», где не требуется расшифровка объективной направленности практик и произведений, где единичности личных интенций в действительности не являются их основой.

Итак, как мы увидели, бессознательность габитуса оказывается хорошо приспособленной для «размещения» в ней «здорового смысла», который, в свою очередь, как мы показали выше, и призван предвосхитить нарушение социального порядка осуществлением логики практики в силу существующих автоматизмов предрасположенностей.

Неочевидность принуждения

Крайне любопытным представляется еще один аспект, связанный с габитусом, в котором нам бы хотелось прояснить назначение «неочевидности» его требований, неоднократно отмечаемых Бурдьё. Каким образом в таком случае выражается неочевидность изменений правил, периодически осуществляемых в социальном пространстве? Как в контексте поддерживаемой неочевидности происходит исключение недопустимых практик? Какую роль в данном случае играет спонтанность, в целом являющаяся характерной особенностью габитуса?

Составляющие габитус диспозиции (практические схемы), производя адаптированные к социальным отношениям практики (продуктом которых они являются), как уже отмечалось, осуществляют производство/воспроизводство социальных отношений. Однако габитус воспроизводит в любой момент времени именно ту систему социальных отношений, результатом которой он является. Именно на этой основе практики, по-

рожденные габитусом, оказываются *a priori* адаптированы к социальным условиям, но лишь в той мере, в какой они остались похожими на те условия, в которых габитус сформировался. И с этим связана следующая особенность габитуса.

Так как диспозиции габитуса устойчивее и долговечнее социальных отношений их собственного производства, то габитус сам оказывается способным генерировать дезадаптированные практики всякий раз, когда условия его функционирования оказываются объективно не приспособленными к условиям настоящего.

То есть интериоризированные диспозиции в отношении «возможного и невозможного, свободы и необходимости, разрешений и запретов», заключенных в социальных отношениях, согласно П. Бурдьё, порождают диспозиции, объективно совместимые с данными отношениями и, как уже отмечалось, заранее адаптированные к их требованиям, где наиболее невероятные практики исключаются как немыслимые. Но теперь важно подчеркнуть, что они исключаются еще до какого-либо рассмотрения путем непосредственного подчинения социальному порядку, подчинения, принуждающего отказываться от невозможного и желать неминуемого.

Именно на том что под действием габитуса агенты, которые им обладают, ведут себя определенным образом в определенных обстоятельствах, основана и возможность прогнозировать практики и осуществлять санкции связанные с их нарушением. Однако тот факт, что поведение, порожденное габитусом, не имеет «красивой упорядоченности поведения, выведенного из законотворческого принципа»: габитус выражает себя расплывчато, неопределенно, спонтанно, утверждаясь «в импровизированной конфронтации с непрерывно обновляющимися ситуациями», подчиняясь практической логике — логике неопределенности, «чего-то вроде...», — которая определяет обычное отношение к миру¹⁵.

Кроме того, в силу способности габитуса представляет собой продукт истории, он сам производит индивидуальные и коллективные практики (также историю) в соответствии со схемами, порождаемыми историей, благодаря чему габитус обуславливает активное присутствие прошлого опыта, который, существует в каждом организме в форме схем восприятия, мыслей и действия. И этот эффект «правильности» практик, подчеркивает Бурдьё, и их постоянство во времени более надежно, чем все формальные правила и открыто выраженные нормы. Таким образом, «система предрасположенностей как присутствующее в настоящем прошлое и устремляющееся в будущее путем воспроизведения однообразно структурированных практик», представляет собой внутренний закон, через который постоянно исполняется не сводимый к непосредственному принуждению закон внешних необходимостей. Именно этот принцип преем-

ственности и регулярности позволяет агенту спонтанно ориентироваться в социальном пространстве и реагировать более или менее адекватно на события и ситуации.

Итак, неочевидность, неопределенность требований, сопровождающих объективность внутреннего закона, вызванного к жизни внешней необходимостью, являются, как мы увидели, неотъемлемой характеристикой габитуса.

Вместо заключения

В философской традиции термин «габитус» обозначает сумму индивидуальных телесных навыков (походка, жестикация, манеры) как целостность опыта конкретного человека в «глубине» телесного сознания. Но при этом, понятие габитуса, введенное в оборот Бурдьё, адресует исследователей к вопросу о человеке как социальном животном, сформулированному еще Аристотелем. Бурдьё, однако, расставляет акценты иначе: «вторая натура человека, его причастность к социальному, возможна лишь как первая натура, как онтологическое средоточие всего, что мы склонны принимать за выражение собственных антропологических черт»¹⁶.

И здесь, на наш взгляд, вполне уместно было бы вспомнить мысль социолога об «эффекте формы», высказанная, правда, по иному поводу.

С точки зрения Бурдьё, форма, формализация, формализм действуют не только своей специфической «чисто технической силой разъяснения и рационализации». По его мысли, существует собственно *символическая эффективность формы*, а именно символическое насилие, насилие, осуществляемое в самом оформлении (образцовой реализацией которого, по его мысли, является право). Придать форме — означает «дать действию или речи форму, признаваемую как подходящую, легитимную, одобряемую, то есть такую форму, когда можно производить публично, перед лицом всех, волю и практику, которые, будучи поставленными в другом виде, были бы неприемлемыми»¹⁷.

Объективные нужды, превращающиеся в практические схемы, не только, по выражению Бурдьё, «оживают институции», они еще и размещаются в пространстве человеческой телесности, но при этом, не просто заполняя его, они *оформляют* их в «тело». То есть социальные схемы фактически создают «тело социальное», имитируя физическое тело индивида, повторяя его, следуя за ним, растворяясь в нем, используя его энергию, его бессознательность, эксплуатируя его форму.

Так сила формы, о которой говорили древние, являясь такой вроде бы чисто символической силой, тем не менее, позволяет, силе полностью осуществиться, «принимая такой вид, в котором ее невозможно узнать как силу, и заставляя признать себя, одобрить, принять, благодаря явлению в обликах универсальности: разума или морали»¹⁸.

Примечания

1. Бурдьё П. Кодификация. Начала // <http://bourdieu.name/content/kodifikacija>
2. Там же.
3. Там же.
4. Бурдьё П. Структуры, habitus, практики // Бурдьё П. Практический смысл http://www.vusnet.ru/biblio/archive/burde_prak/00.aspx
5. Там же.
6. Там же.
7. Там же.
8. Там же.
9. Там же.
10. Bourdieu P. Esquisse d'une théorie de la pratique. — Genève: Ed. de Droz, 1972. Цит. по: Шматко Н. А. «Габитус» в структуре социологической теории // Журнал социологии и социальной антропологии. Т. 1. № 2. 1998. С. 60—70.
11. Там же.
12. Там же.
13. Там же.
14. Бурдьё П. Структуры, habitus, практики // Бурдьё П. Практический смысл http://www.vusnet.ru/biblio/archive/burde_prak/00.aspx
15. Там же.
16. А. Ашкерев. Пьер Бурдьё // <http://www.strana-oz.ru/authors/?au>

Поступила в редакцию 12 января 2010 г.

ГРЕДНОВСКАЯ Елена Васильевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии ЮУрГУ. Закончила философский факультет УрГУ (г. Екатеринбург) по специальности «социальная философия». Сфера научных интересов: проблема телесности в философии постструктурализма, постмодернизма и междисциплинарном знании, постсовременные теории тела, пола/гендера и властных отношений, критика культуры.

GREDNOVSKAYA Elena Vasilievna is Cand.Sc. (Philosophy), Associate Professor of the Philosophy Department of South Ural State University. She graduated from the Faculty of Philosophy of Ural State University (city of Ekaterinburg), her major was Social Philosophy. Research interests: problem of corporality in the philosophy of post-structuralism, postmodernism and in interdisciplinary knowledge; postmodern theory of body, sex/gender and authoritative relations, culture critics.

КАРТИНА МИРА В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНО-ЛИЧНОСТНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ

Ф. М. Землянский, А. И. Никонов

PICTURE OF THE WORLD IN THE PROCESS OF THE INDIVIDUAL-PERSONAL WORLD OUTLOOK FORMATION

F. M. Zemlyansky, A. I. Nikonov

В статье рассматривается картина мира в процессе становления индивидуально-личностного мировоззрения. Выделяются теоретический и обыденный уровни личностного мировоззрения, раскрывается противоречие между ними и рассматривается тенденция снижения роли теоретического уровня и возрастания обыденного в структуре мировоззрения. Анализ этой тенденции показывает, что она приводит к негативным последствиям в различных сферах общественной жизни.

Ключевые слова: картина мира, мировоззрение, теоретический уровень, обыденный уровень, онтологический, гносеологический, аксиологический аспект, ценности, потребности, культура, гуманитарное образование.

The article covers the picture of the world in the process of the individual-personal world outlook formation. The theoretical and ordinary levels of the personal world outlook are singled out, the contradictions between them are revealed and the decrease tendency of the theoretical level role and the increase tendency of the ordinary in the structure of the world outlook are considered. Analysis of the tendency indicates that it leads to negative consequences in different social life spheres.

Keywords: picture of the world, world outlook, theoretical level, ordinary level, ontological, gnosiological, axiological aspect, values, needs, culture, liberal arts education.

В условиях современной России наблюдается снижение уровня личной культуры как в различных сферах общественной, профессиональной деятельности, так и в обыденной, повседневной жизни человека. Это проявляется, в частности, в снижении роли системно-рационализированных ценностно-мировоззренческих элементов культуры, усвоение которых личностью происходит, прежде всего, посредством фундаментального образования. Однако происходящая в силу определенных социальных факторов девальвация образования и культуры в российском обществе серьезно сдерживает этот процесс усвоения культуры, в значительной мере усиливает его противоречивый характер.

В этой связи все более острой становится проблема противоречивости индивидуального мировоззрения личности. Существенным ее аспектом является противоречие между обыденным уровнем мировоззрения личности, формирующимся под хаотическим влиянием всех многообразных факторов ее повседневной жизни, и теоретическим уровнем мировоззрения, в формировании которого важная роль принадлежит систематическому, организованному усвоению культуры в процессе фундаментального образования личности.

Указанное противоречие свойственно в той или иной степени любому индивидуально-личностному мировоззрению. Но в современных условиях обращает на себя внимание то, что рассматриваемое противоречие все в большей мере

связано с усилением роли, возрастанием удельного веса обыденного уровня мировоззрения личности за счет ослабления теоретического уровня. Это не может не привести к утрате целостности мировоззрения личности, к снижению его эффективности, его организующей, целенаправляющей роли в жизнедеятельности личности, что снижает творческий потенциал личности, ее социально-значимую активность.

Обозначенная тенденция определяет актуальность философского анализа процесса становления индивидуально-личностного мировоззрения, и прежде всего, под углом зрения взаимосвязи его обыденного и теоретического уровней. В этом плане особый интерес представляет формирование картины мира как элемента мировоззрения личности.

Формирование, развитие индивидуального мировоззрения в качестве необходимого, существенного момента предполагает выработку у личности целостного взгляда на мир. Только в этом случае человек может выявить многообразие своих связей с окружающим миром, во всей полноте, конкретности осознать свое место в мире, отношение к миру и самому себе. Формирование целостного взгляда личности на окружающий мир и саму себя, по сути, означает становление картины мира как элемента индивидуального мировоззрения. Именно картина мира и представляет собой ту мысленную модель действительности, посредством которой личность и

осознает свое единство с природным и социальным миром, осознает себя как элемент определенной системы, целостности. В связи с этим существенное значение приобретает вопрос о том, как, под воздействием каких факторов формируется индивидуально-личностная мировоззренческая картина мира; как она связана с взаимодействием обыденных и теоретических элементов мировоззрения; какова роль фундаментального образования, усвоения личностью культуры в этом процессе.

Формирование картины мира как мысленной модели, воспроизводящей этот мир в его целостности, имеет определенные онтологические, гносеологические, аксиологические предпосылки. Соответственно в этих основных аспектах картина мира и раскрывает целостность бытия человека, его многостороннее в своей конкретности единство с окружающим миром. Следует отметить, что и сам «окружающий мир», и место в нем личность осознает и на обыденном, и на теоретическом уровнях мировоззрения.

Онтологической предпосылкой картины мира является его единство, системная организация, которая находит отражение в многообразных интегративных формах культурного знания. Генерализация этих форм знания и приводит к соответствующим типам картины мира (научная, философская, религиозная и т. д.), под воздействием которых в культурно-образовательном процессе формируется индивидуальная мировоззренческая картина мира личности, прежде всего, ее системно-рациональный уровень. При этом существенное значение имеет избирательное отношение личности к различному культурному знанию, что во многом определяется уже имеющимися у нее ценностными ориентациями, образом жизнедеятельности, другими социально-психологическими факторами.

В гносеологическом аспекте индивидуальная мировоззренческая картина мира представляет собой воспроизведение онтологического единства мира в понятийно-логической, системно-рационализированной форме. Адекватным образом это возможно только на уровне теоретического мировоззрения личности, где картина мира формируется как результат категориального синтеза с определенных ценностных позиций элементов различных содержащихся в культуре картин мира. На характер, результаты такого синтеза оказывают влияние разнообразные факторы. Важными предпосылками этого процесса выступают общая культура личности, уровень ее образования, уровень развития самосознания личности и ее познавательных способностей, психологические особенности личности. Следует особо подчеркнуть существенную роль философского знания в процессе формирования мировоззренческой картины мира личности.

В аксиологическом аспекте формирование, развитие индивидуально-личностной картины мира в значительной мере обусловлено ценностными ориентациями личности. Именно они ока-

зывают существенное влияние на осознание личностью важности, значимости для нее культуры, образования как факторов самореализации и самосовершенствования, и, следовательно, определяют активность личности в культурно-образовательном процессе. В свою очередь, развивающаяся мировоззренческая картина мира, и прежде всего ее философско-рационализированные элементы, дают личности возможность преодолеть узость обыденного мировосприятия и более адекватно осознать себя, обосновать свою систему ценностей, исходя из соотношения общественных и личных потребностей и интересов, уйти от эгоцентризма и индивидуализма, соринтировать свое индивидуально-личностное мировоззрение на социально-этическую значимость. Существенным моментом в этом плане является рациональное, соразмерное соотношение личностью материальных и духовных ценностей. К сожалению, в нашем обществе после событий конца XX века произошел серьезный перекося в шкале ценностей. В обыденном сознании утверждается принцип «все продается и все покупается». Даже культура в ее многообразных проявлениях становится товаром, который ориентируется на запросы массового покупателя. В этих условиях индивидуально-личностное мировоззрение, как было отмечено выше, переживает весьма сложный период изменения, обусловленного, прежде всего, возрастанием противоречивости мировоззрения. Противоречие между обыденным и теоретическим уровнями личностного мировоззрения все чаще разрешается в пользу обыденного. Личность начинает освобождаться от «оков культуры», от всеобщего, абсолютного, возвышенного. Эгоцентризм все чаще становится принципом отношения личности к окружающему миру и самой себе.

Все это порождает целый ряд негативных тенденций. О некоторых из них речь пойдет ниже.

Индивидуально-личностная картина мира все в большей степени формируется не под влиянием традиционных культурных ценностей и общественно значимых идеалов, а под влиянием обыденного образа жизни человека. Личность под воздействием этого образа жизни начинает выстраивать «картину мира», приспособлявая ее к «оправданию» своих потребностей и ценностей. Возвышение личностью своих интересов, своего самомнения, амбиций в высший жизненный принцип ведет к конфликтам, вражде личности с другими людьми. В общественной жизни нарастает индивидуализм, и общественные интересы отступают на второй план.

Превалирование элементов обыденного уровня в индивидуально-личностном мировоззрении ведет к тому, что оно приобретает фрагментарный характер. Личность постепенно утрачивает интерес к познанию причинно-следственных связей, целостности окружающего ее мира, к анализу и рациональному обоснованию принимаемых ею ценностей.

Формирующаяся при этом индивидуальная картина мира неминуемо упрощается, из нее ус-

транятся все, что лежит за рамками меркантильных интересов личности, все, что представляет познавательную сложность и трудность. Личность не требует от себя многого, не стремится к самосовершенствованию, предпочитая не усложнять себе жизнь, а ориентироваться на удовлетворение своих чувственных потребностей — развлечения и удовольствия. Высокое искусство и моральные ценности не привлекают личность, они сложны, трудны в освоении. В этой ситуации и само искусство начинает менять свои цели, направляя свои усилия на то, чтобы развлекать, доставлять удовольствие, возбуждать или расслаблять людей.

Падает общественная значимость морали, культурных традиций, снижается общезначимость и необходимость соблюдения норм поведения и деятельности людей. Возникают условия для вседозволенности личности, извращенного истолкования ее свободы. Сострадание, милосер-

дие становятся ненужными, осложняющими жизнь человека.

Таким образом, наметившаяся в индивидуально-личностном мировоззрении тенденция возрастания роли обыденных элементов, связанная с ослаблением рационализированности, социокультурного содержания мировоззрения, несет в себе заряд негативных последствий, воздействующих на различные сферы общественной жизни.

Существенным фактором, противодействующим этой тенденции, должно явиться дальнейшее возрастание роли гуманитарного образования, обеспечивающего целенаправленное усвоение личностью культурных знаний и ценностей, способствующего формированию у личности системно-рационализированной картины мира. Реализация этой задачи составляет важный аспект государственной политики в сфере образования и культуры.

Поступила в редакцию 22 января 2010 г.

ЗЕМЛЯНСКИЙ Феликс Матвеевич, родился в 1937 г., в 1959 г. окончил физико-математический факультет Челябинского педагогического института. В 1965 г. окончил аспирантуру по философии при Московском государственном педагогическом институте и защитил кандидатскую диссертацию по методологии научного познания. В 1982 г. защитил докторскую диссертацию на тему: «Развитие научных понятий в процессе дифференциации и интеграции знаний». Заведующий кафедрой философии ЮУрГУ, доктор философских наук, профессор, Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации. Автор более 100 работ по философии, в частности, по проблемам теории познания и проблеме человека.

ZEMLYANSKY Feliks Matveevich was born in 1937. In 1959 he graduated from the Physics and Mathematics Faculty of Chelyabinsk Pedagogical University. In 1965 he finished the postgraduate study in Philosophy at Moscow State Pedagogical University and defended the candidate's dissertation in the scientific knowledge methodology. In 1982 he defended the doctor's dissertation; the topic of dissertation was "The scientific notions development in the process of the knowledge differentiation and integration". He is Head of the Philosophy Department of South Ural State University, Doctor of Philosophy, Professor, the honorary worker of the high professional education of the Russian Federation. He is the author of more than 100 works concerning philosophy, particularly the problems of the knowledge theory and a human problem.

НИКОНОВ Анатолий Иванович, родился в 1945 г. В 1972 г. окончил естественно-географический факультет Челябинского педагогического института, в 1976 г. окончил аспирантуру по философии при Челябинском педагогическом институте и защитил кандидатскую диссертацию по методологии научного познания. Кандидат философских наук, профессор, Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации. Автор более 50 работ по философии, в том числе по методологии и гносеологии научного познания, философии человека и социальной философии.

NIKONOV Anatoly Ivanovich was born in 1945. In 1972 he graduated from the Natural Geographical Faculty of Chelyabinsk Pedagogical Institute. In 1979 he finished the postgraduate study in Philosophy at Chelyabinsk Pedagogical Institute and defended candidate's dissertation on the scientific knowledge methodology. He is Cand.Sc. (Philosophy), Professor, honorary worker of the high professional education of the Russian Federation. He is the author of more than 50 works in philosophy, including the works concerning the scientific knowledge methodology and gnosiology, problem of humans and social philosophy.

ВЛАСТЬ: МЕЖДУ СМЕХОМ И СТРАХОМ**И. Н. Лаврикова****POWER: BETWEEN LAUGHTER AND FEAR****I. A. Lavrikova**

Автор анализирует категории «Смех» и «Страх». В центре внимания вопросы коммуникации страха и контроля над смехом. Анализируется также вопрос: почему для сдерживания смеха требуется колоссальный аппарат власти и почему для этого используется именно страх, который этим аппаратом так масштабно тиражируется?

Ключевые слова: власть, аппарат власти, смех, страх, праздник, культура смеха, цензура, контроль.

In the article the author analyzes such categories as “Laughter” and “Fear”. The author pays special attention to the questions of fear communication and laughter control. The author also analyzes why power is needed to control laughter and why fear that is spread by power is used for this purpose.

Keywords: power, laughter, fear, holiday, culture of laughter, censorship, control.

Власть, насилие, авторитет никогда не говорят на языке смеха¹. Известно, что западная философия последних лет, особенно философская антропология, пытается разобраться в причинах и механизмах праздничной настроенности человека, чтобы помочь преодолевать пессимистические настроения, охватившие общество. Научный интерес к феномену смеха возник еще в Древней Греции, поэтому философия смеха имеет свою определенную историю.

Отмечая важность веселого и бодрого настроения врача и больных для борьбы с болезнями, Гиппократ, в одном из своих медицинских трактатов (точнее, в так называемом «Гиппократовом романе») анализировал «безумие» Демокрита, выраженное его смехом. Смех этот (философский, миросозерцательный) имел предметом человеческую жизнь с ее пустыми страхами и надеждами на богов и загробную жизнь. Смех Демокрита — это целостное мировоззрение, «... некая духовная установка возмужавшего и проснувшегося человека»².

Известным теоретиком смеха считается Аристотель с его знаменитой формулой: «Из всех живых существ только человеку свойственен смех»³, так как смех представляется высшей духовной привилегией того, кто наделен разумом и духом. По версии Аристотеля, начиная смеяться не раньше, чем на сороковой день после рождения, ребенок именно с этого момента и становится человеком.

Третий теоретик философии смеха, это — Лукиан с его произведениями «Менипп, или Путешествие в подземное царство» и «Разговоры в царстве мертвых»: «... Если ты уже вдоволь насмеялся над тем, что творится на земле, [Диоген советует] отправиться к нам (то есть в загробной царство), где можно найти еще больше поводов для смеха: на земле тебе мешали смеяться кое-какие сомнения, вроде постоянного: «кто знает, что бу-

дет за гробом?» — *Здесь же ты беспрестанно и без всякого колебания будешь смеяться...*»⁴.

Согласно всем трем источникам (Гиппократу, Аристотелю, Лукиану) смех универсален, имеет миросозерцательное начало, он исцеляет и возрождает, при этом неизбежно связан с основными философскими вопросами о существовании жизни и смерти.

На основании имеющихся концепций смеха мне удалось выделить некоторые его разновидности:

✓ смех — это вид общественного жеста⁵, который держит в напряжении побочные виды активности, не позволяя телу механически закостенеть, тренирует его гибкость;

✓ смех — полезная цель общественного совершенствования: отчасти это элемент эстетики, когда человек перестает заботиться о самосохранении;

✓ смех — исправление: на фоне пересечения особой рассеянности людей и событий он выражает коллективное несовершенство, требуя немедленной ситуативной коррекции;

✓ смех — мера общественной выучки, проявление двойственного характера комического: он не принадлежит целиком ни искусству, ни жизни;

✓ смех — лекарство против тщеславия: тщеславие порождено обществом, но стесняет его; смех нейтрализует яды, в незначительной степени выделяемые обществом, а тщеславие есть смешной недостаток;

✓ смех — отдохновение: комичная личность, как правило, действует автоматически, думает, говорит как во сне (сон как отдохновение);

✓ смех — отдых от жизни: комичное поведение позволяет быть рассеянным, не считаться с условностями и логикой, играть; игра помогает отдохнуть от суеты, проблем;

✓ смех — охранитель жизни: в его причине должно быть нечто, посягающее на общественную жизнь; смех становится оборонительной реакцией на легкий испуг;

✓ смех — кара в той зоне, где человек человеку становится просто зрелищем, что способствует закостенению тела, ума и характера; общество естественным образом заинтересовано в устранении этих качеств для большей гибкости и согласованности;

✓ смех — показатель пустого усилия: возникает на фоне ожидания, а разрешается ничем и внезапно;

✓ смех — обезоруживание, тем более, если речь идет о недостатках: всегда трудно провести грань между крупным или мелким. «Не потому недостаток незначителен, что вызывает наш смех, а потому, что он вызывает наш смех, мы его находим незначительным»⁶;

✓ смех — вид сумасшествия: болезни никогда не вызовут в нас смех, они вызовут в нас страдание; смех несовместим с душевным волнением, поэтому он будет вызываться скорее таким сумасшествием, которое совместимо с общим здоровым состоянием ума;

✓ смех — вид устрашения: он по природе своей не может быть воплощением абсолютной справедливости, а тем более воплощением доброты. Его цель, унижая, устрашать.

Согласно хронологии возникновения первых теорий интерес к смеху во властных структурах возник очень давно, да и в последующие века он также не ослабевал. Чем же можно объяснить такое пристальное внимание к феномену смеха со стороны властителей?

Если переложить исследования М. Бахтина на сегодняшний день, полагаю, что он очень близок к ответу на этот вопрос. Анализируя природу средневекового смеха, М. Бахтин пишет: «...Смех менее всего мог становиться орудием угнетения и одурманивания народа. И его никогда не удавалось сделать до конца официальным. Он всегда оставался свободным оружием в руках самого народа...», при этом «средневековая серьезность» (речь идет о власти) «...была изнутри проникнута элементами страха, слабости, смирения, резиньятии, лжи, лицемерия или, напротив, — элементами насилия, устрашения, угроз, запретов...»⁷.

Интерес к силе смеха со стороны власти вполне оправдан: в любом обществе то, что может быть опасным для власти, должно быть контролируемым, организованным и перераспределенным с помощью некоторого числа процедур, функция которых — нейтрализовать, блокировать влияние, обуздать непредсказуемое, избежать угроз.

В обществе, подобном нашему, самой очевидной и привычной является процедура в виде запрета. По мнению М. Фуко, «...хорошо известно, что говорить можно не все, говорить можно не обо всем и не при любых обстоятельствах, и, наконец, что не всякому можно говорить о чем угодно. Табу на объект, ритуал обстоя-

тельств, привилегированное или исключительное право говорящего субъекта...». Области, где «...решетка запретов наиболее уплотнена, ...являются области сексуальности и политики»⁸, к ним я бы добавила еще и праздничность, как основу для смеха. Причиной, дающей мне право на такое дополнение, является все-таки бессилие властных структур перед возможностями смеха.

Действительно, власть ставит целью определить условия проведения запретов в действие, чтобы навязать индивидам, существующим в данных сферах, некоторое число правил и сделать так, чтобы не всякому, кто захочет, был открыт к ним доступ. Например, к организации праздника никогда не будет допущен тот, кто не удовлетворяет определенным требованиям властей или же с самого начала не имеет на это права. Не все области праздника одинаково открыты и проницаемы; некоторые из них являются в высшей степени запретными, и поскольку праздники «даруют» различного вида довольствия, то «...власти свойственно быть репрессивной и с особой бдительностью подавлять всяческую бесполезную энергию, интенсивность удовольствий и всякого рода неупорядоченное поведение»⁹.

Используя так называемые «полиморфные техники» (отказы, дисквалификации, побуждения, интенсификации и пр.), власть добирается до самых тонких и самых индивидуальных поведений, достигает редкие и едва уловимые желания, пронизывает и контролирует даже повседневное удовольствие.

Власть организует (усиливая запреты) «любопытствующие присутствия», разного рода близости; она постоянно обследует и наблюдает, вымогает признания, инициирует «игру интенсивных ощущений»¹⁰.

До сих пор самой распространенной формой «возбуждения» и поддержания праздничного мироощущения является праздник. Несомненно, праздник есть мерило человечности и один из источников упорядоченного бытия. Именно поэтому, переживая упадок в отдельные периоды истории, этот элемент культуры не исчезает совсем; он считается наиболее древним из постоянно воспроизводимых.

Основное призвание праздника: организовывать и эстетически оформлять свободное время. Именно поэтому, всякий раз, сталкиваясь с проблемой досуга в обществе (классе или сословии) власть использовала успешно проверенные веками праздничные стандарты, которые до сих пор являются важным средством формирования и утверждения общественной цельности, одним из действенных средств воспитания личности.

Ключевое значение слова «праздник»: определенный период времени (час, день или дни), заполненный бездельем; характеристика свободного времени, когда отмечают что-то выдающееся-выделяющееся из потока других событий. Последнее оформляется соответствующими символами — обрядами или ритуалами, т. е. художественно-выразительно обставлено, к тому же

это время всегда необычайно радостно или торжественно.

Сверхзадача праздника — осуществить в структуре сознания некие превращения, невозможные в обыденные, занятые трудом дни, поэтому праздник нуждается в особой душевной или психологической настроенности, он же ее и усиливает.

С давних пор и до нашего времени праздник связан не только со свободным от работы временем, это не просто отдых, а свободное время, создающее общечеловеческие ценности. Ими являются: положительная оценка свободы, праздничности, веселья и т. п., которые предстают благодаря празднику не как исключительные состояния, а как часть жизни — равноправная и существенно необходимая.

Праздник — это вид свободной деятельности людей, собравшихся добровольно. Как правило, эта жизнедеятельность располагается вне сферы материальной пользы, соотносясь не столько с миром средств, сколько с миром идеалов. Праздник позволяет общаться свободно, создает условия для коллективных переживаний и идеальных устремлений, которые на время как бы стали реальностью. Именно праздник дает ощущение полноты жизни (индивидуальной и коллективной), позволяет пережить гармонию с собой и со всем окружающим. Праздник дает людям удовлетворение избыточно, что в будничных условиях подавляется или игнорируется. Праздничные отношения становятся своеобразной «разрядкой напряженности», которая накапливается обыденно, и вместе с тем они позволяют прикоснуться к счастливой жизни!

Существуют разные типы праздников, но все они в большей или меньшей степени основаны на добровольном согласии принимать и выполнять правила праздничной жизнедеятельности, а также не сводить ее к материальной пользе. Это не значит, что праздники лишены практического смысла и целесообразности. Наоборот, в их основе самая целесообразная человеческая деятельность — моделирование способов истинно человеческого общения в сфере свободного времени. Такой взгляд на праздник позволяет создать его краткую формулу: *праздник — это «территория» свободы!*

Данная теоретическая абстракция является сущностным определением, наряду с другими, она отражает один из самых существенных моментов содержания праздника: соединение людей узами общности, порождение чувства свободы и коллективности. Только праздник позволяет конкретно, чувственно ощутить единство и общность, открыто демонстрировать себя и в таком же качестве видеть других. Именно поэтому праздник является личным опытом почти всех, ведь нет таких людей, кто не пережил хотя бы один раз в жизни состояние праздничности, а пережив, не связывал бы с ним представления о свободной и по-своему счастливой жизни. Общение с другими в празднике позволяет прикоснуться к идеальному в жизни, физически и душевно гармонизировать. Именно в это особое время

мы переживаем то особое настроение, когда, провозглашая радостное «да» определенному событию, мы утверждаем целостность жизни. Праздник как попытка избавить человека «от узко утилитарного или односторонне будничного отношения к жизни»¹¹, позволяет задержать мгновенное состояние праздничности, зафиксировать его не завтра и не там где-то, а именно «здесь и теперь». Традиционно праздник остается тем типом жизнедеятельности, который имеет прямое отношение к свободе, изобилию, радости и смеху, к периодическому обновлению всей жизни.

Закономерно, что первыми теоретиками праздника являются Платон и Аристотель. Исключительно высоко оценивая свободное время как возможность совершенствования человека, они изыскивали формы «величайшего досуга» (Платон) или «высокого досуга» (Аристотель) и высказывали при этом целый ряд суждений о празднике, значимых до сих пор. Сложная природа праздника очень точно была описана в «Законах» Платона¹²: «...Верно направленные удовольствия и страдания составляют воспитание; однако в жизни людской они во многом ослабевают и извращаются. Поэтому ...боги, из сострадания к человеческому роду, рожденному для трудов, установили, взамен передышки от этих трудов... празднества, даровали Муз, Аполлона, их предводителя, и Диониса, как участников этих празднеств, чтобы можно было исправлять недостатки воспитания на празднествах...».

Аристотелевский праздник имеет значение эстетического занятия, подходящего свободному человеку. Наслаждение праздником приближается к конечной цели жизнедеятельности, его ищут не ради какого-то будущего блага, но ради него самого. Праздник становится ориентиром гармоничности или «самоцельности» человека, той «самоцельности», для которой и весь длительный сложный процесс воспитания, и вся его деятельность на пользу обществу должны были представлять лишь в качестве средства.

Естественно, интерес к существу праздника не ослабевал и в последующие эпохи. Был создан ряд теорий и концепций праздника в трудах Д. Фрезера, А. Пиотровского, В. Проппа, В. Чичерова и др. Но, до сих пор не удается создать сколько-нибудь обоснованной методологии научного изучения праздника.

Поскольку попытка подчинить смех и праздничность пока еще очень слаба, попробую выдвинуть свою версию такого «силового бессилия».

Для аргументации данного предположения я провела сравнительный анализ влияния смеха и страха на общество, уточню, речь идет об этих феноменах как практиках-техниках воздействия на народ. Именно возможность их использования властью заставляет тщательно разбираться в природе и функциях этих антиномий-полосов человеческой жизни.

Полос «СМЕХ» — это:

- ✓ крайняя форма реакции на потери;
- ✓ яркие формы смеховой культуры (ритуалы, традиции и пр.), созданные «низкими»;

✓ реакция на действия властей, воплощенная в анекдотах, байках и пр.;

✓ причина сознательного разрушения смеховой культуры альтернативным, насквозь цензурированным «эртац-смехом»;

✓ то, что мало изучено. Почему? Сознательно приглушается интерес к природной силе смеха? Для власти смех сильнее страха, как яркий консолидатор общества, эффективное средство выздоровления?

Полюс «СТРАХ» — это то, что:

✓ устойчивее, живучее, чем смех;

✓ используется властью активнее, чем смеховые формы; «излюбленная» форма использования властью;

✓ регулярно, методически транслируется на все слои общества; выработаны специальные формы устрашения (основания устрашения): насилие и закон. Еще Макиавелли утверждал, что власть, «добытую» любовью, удержать можно, лишь полагаясь на мотив страха, а способов достижения цели всего два: закон и насилие;

✓ активно изучается: следовательно, имеются заказы на это изучение со стороны власти.

Возможно наша жизнь, ее «краски» — это своего рода блуждание между данными полюсами? И смех, и страх — природны, но почему смех требуется сдерживать, цензурировать-контролировать, а страх распространять? Замечу, что речь идет о формах смеха, имманентно присущих данному народу. Почему бы его («родной» смех) не шлифовать, развивая, сохраняя? Зачем насаживать, якобы формируя культуру смеха, чуждое-неродное (не в смысле иностранное, а в смысле искусственное, притянутое; обозначать это культурой более высокого уровня и, пользуясь силой власти, обращать народ в эту «синтетику», «суррогат», «псевдосмешное»)? Почему для сдерживания смеха требуется колоссальный аппарат власти, и почему для этого используется именно страх, который этим аппаратом так масштабно тиражируется? Следовательно, смех сильнее страха! И так, «Страх» против «Смеха» или «Смех» против «Страх»?

Я полагаю, то, что проще унифицируется, то — более управляемо. Действительно, почему праздник более непредсказуем, чем казнь? Потому что праздник имеет больше степеней свободы, как следствие менее управляем. Сравниваются крайности, но у этого сравнения есть причина: видимо, природа страха такова, что он менее индивидуален, чем смех. Страх ограничен-

ориентирован на боль тела и боль души, он имеет конечную пиковую форму в виде «короля страхов» — страха смерти. Для сравнения, предмет смеха беспределен, он есть плод разумности человека (в традициях Аристотеля), а «тренировать», унифицировать, усреднять человеческий разум практически невозможно. В данном случае самой действенной унификацией будет оглушение, упрощенчество, стандартизация мысли, что ведет к нивелированию личности, далее — к управлению смехом, формированию культуры смеха. Но поскольку «предметом воспитания» является человеческий разум, то какой бы массивной на него не была атака со стороны власти, беспредельность совершенствования не даст возможности добиться нужного результата в виде абсолютно «выровненного», выхолащенного интеллекта.

Не секрет, что «...за смехом никогда не таится насилие, смех не воздвигает костров, ...лицемерие и обман никогда не смеются, а надевают серьезную маску, смех знаменует не страх, а сознание силы»¹³. Именно поэтому, техники устрашения наиболее совершенны, а общества, в которых смеются чаще, чем боятся, есть утопия. Но, именно благодаря желанию совершенствоваться, а оно не имеет пределов, сколько бы люди не боялись, они не разучиваются смеяться!

Примечания

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. С. 104.
2. Там же. С. 79.
3. Аристотель. О душе // Соч. М., 1978. Т. 3. Гл. 10.
4. Цит. по переводу в издании Сабашникова: Лукьян. Сочинения. Т. 1. / пер. под ред. Зелинского и Богаевского. М., 1915. С. 188.
5. Бергсон А. Смех / предисл. и примеч. И. С. Вдовина. М.: Искусство, 1992. С. 20.
6. Там же. С. 87.
7. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. С. 108.
8. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. / пер. с франц. М.: Касталь, 1996. С. 51—52.
9. Там же. С. 106.
10. Там же. С. 143.
11. Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М.: Наука, 1978. С. 12.
12. Платон. Соч.: в 3-х т. Т. 3, ч. 2. М., 1972. С. 117.
13. Бахтин М. М. Указ. соч. С. 109.

Поступила в редакцию 22 января 2010 г.

ЛАВРИКОВА Ирина Николаевна, кандидат философских наук, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Тверского филиала Московского университета МВД РФ.

LAVRIKOVA Irina Nikolaevna is Cand.Sc. (Philosophy), Associate Professor of the Social Disciplines and Humanities Department of Tver branch of Russian Federation Ministry of Internal Affairs University.

КАТЕГОРИЯ МАТЕРИИ В ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Б. Н. ЧИЧЕРИНА

Е. В. Миронов

CATEGORY OF MATTER OF PHILOSOPHICAL CONCEPT B. N. CHICHERIN

E. V. Mironov

Категорию материи Б. Н. Чичерин рассматривает с позиции объективного идеализма и признает за ней пассивную реальность, которую инициирует к движению, к развитию идеальное, но не непосредственно, а через посредство органических сил. Также пространство и время он полагает продуктом идеального, поэтому вместилищем для всего материального, но не свойством материи.

Ключевые слова: материя, вселенная, идеальное, Абсолютный Дух, Абсолютный Разум.

Category of matter B. N. Chicherin regards from a position of objective idealism, and recognizes her as the passive reality, which initiates to the movement and development of the idea, but not directly, but through organic force. Also, space and time, he believes the product of an idea, so a receptacle for all the material things, but not a property of matter.

Keywords: matter, the universe, the idea, the Absolute Spirit, the Absolute Mind.

Вся творческая деятельность Чичерина, все его труды были проникнуты духом его времени. В молодости, став поклонником философии Гегеля, что произошло под непосредственным влиянием Т. Н. Грановского, Чичерин всю свою жизнь последовательно отстаивал позиции объективного идеализма. Это справедливо и для его анализа категории материи, что вовсе не означает какого-либо пренебрежения к этой категории.

Физический взгляд Чичерина на природу представляет материю как собрание действующих друг на друга единичных субстанций. Материя делима до бесконечности, но могут быть силы, связывающие частицы так, что никакая другая сила не в состоянии их разделить. Это есть атомы. Точные и всегда неизменные пропорции, в которых простые вещества, или элементы, соединяются между собой, не оставляют никакого сомнения в том, что они состоят из мельчайших, неизменных частиц, имеющих свои определенные вес, объем и плотность, и в таком виде соединяющихся с другими и опять выходящих неизменными из этих соединений. «Но если материя состоит из атомов, — размышляет Чичерин, — законы образования атомов есть законы образования самой материи. Атомистическая теория находит свою непоколебимую основу в химии»¹.

Первый шаг к раскрытию законов материи, точнее образования материи, сделал, по глубокому убеждению Чичерина, Менделеев, который открыл периодический закон элементов. Все атомы, расположенные по весу, образуют ряд, в котором замечаются повторяющиеся периоды уплотнения и разрежения. Это дает возможность

не только распределить элементы по группам, но и указать пробелы с обозначениями самих свойств тех неизвестных веществ, которые должны их восполнить. Чичерин отмечает, что закон этот чисто фактический; но уже сама периодичность указывает на общий процесс образования атомов. Постепенное увеличение и уменьшение плотности при возрастании веса дают совершенно определенные математические отношения, у которых, при сведении их к общим формулам, может получиться общий управляющий всем процессом математический закон. Результатом было сведение всех этих математических отношений к единому атомическому потенциалу, или к выражению силы, производные от которого дают различные системы равновесия, образующие атомы первоначального цикла. Эти начальные единицы, состоящие из уравновешивающих друг друга центра и окружности, составляют ядра, из которых затем, путем образования около них новых окружностей, в силу продолжения того же периодического процесса, возникают более сложные элементы. Так образуется целая система, которая разбивается на четыре основных группы, характеризуемые преобладанием одного из четырех элементов, входящих в состав каждого атома:

- Центра.
- Окружности.
- Расстояния, определяющего их отношение.
- Нейтрального пояса, составляющего результат их взаимодействия.

Центральные элементы обладают наибольшей силой сцепления, периферические — наибольшей

подвижностью, формальные — наибольшим объемом, нейтральные, или материальные — наибольшей плотностью. Последние являются позднее остальных, ибо они находятся только в дальнейших периодах или циклах, присутствуя между центральными и периферическими элементами. «Таким образом, атом и система атомов определяются одними и теми же началами и управляются одними и тем же законом. Так как совокупная система представляет совокупную материю, то мы имеем здесь самый закон образования материи и взаимодействия двух противоположных сил — центральной и периферической»².

Все свойства материи объясняются вышеуказанными свойствами. Проистекая из центральной силы, она сама образует единичный центр силы, что и выражается в притяжении. С другой стороны, от периферической силы она заимствует вращение окружности около единичного центра, что делает ее центром движения. Отношение центра к окружности определяется пространством, вследствие чего материя является протяжением; наконец, взаимодействие противоположных сил, нейтрализуясь, образует косную массу, которая и составляет истинное существо материи.

Чичерин напоминает, что немецкий идеализм строил материю из двух противоположных сил: притяжения и отталкивания. Он видит в этом косвенное подтверждение своей теории. Более того, существование этого закона предполагает, по мнению русского философа, в самой вселенной существование двух противоположных сил: центральной и периферической, соответствующих потенциальной и кинетической энергиям, а это означает, что вселенная имеет один общий центр и общую окружность. Взаимодействие этих двух противоположных сил, нейтрализуясь, и производит материю, состоящую из единичных сил, которые сочетают в себе свойства обеих, однако в различных пропорциях, из чего образуется система. Каждый атом в этой системе, отличаясь от других, составляет самостоятельный центр силы, расширяющейся по всей вселенной, одновременно имеет вращающуюся около центра окружность, которая отделяет его от остального мира и дает ему самостоятельное неизменное бытие. «Таким образом, атом представляет вселенную в малом виде; это — материальный микрокосмос»³.

Периферическая сила занимает особое место в философии Чичерина. Она, по мнению философа, есть доказательство наличия абсолютного начала. Чичерин пишет: «Для того, чтобы периферическая сила могла воздействовать на центр, необходимо, чтобы она, в свою очередь, сдерживалась и направлялась высшей силой»⁴. Чичерин объясняет это следующим способом: «Если мы представим себе находящийся в каком бы то ни было месте пространства мировой потенциал, то он, в силу присущей ему способности к расширению, распространится на все бесконечное пространство. В бесконечности потенциал теряет свое значение, он рав-

няется нулю. Через это происходящая от него кинетическая энергия, то есть сообщенная потенциалом расширяющаяся сила через движение становится самостоятельной; но, не будучи сдержана ничем, она рассеется в бесконечном пространстве. Для того, чтобы произошло взаимодействие с центром, она должна быть обращена вспять или получить круговое движение, а это может сообщить ей только другая высшая сила. Что есть эта сила? Для разъяснения этого вопроса Чичерин обращается снова к понятию времени: «Объективное существование времени предполагает существование абсолютного действия, обнимающего все частные действия и дающего им закон»⁵. «Кинетическая энергия мироздания, а вместе и проистекающее от нее раздробление центральной мировой силы на единичные силы материи являются свидетелями этого абсолютного действия»⁶.

Объективное пространство материального мира составляет только часть мыслимого пространства, которое абсолютно простирается в бесконечность. Подобная мысль есть основа всей философии Чичерина. Мысль соотносится с пространством по особым законам. Присущие разуму представления пространства есть определения умопостигаемые, из этого следует, что пространственные определения свойственны мысли как таковой, ибо умопостигаемые начала это те, которые вытекают из существа самого мышления. Таковыми, по Чичерину, являются все умственные категории:

А) Категории количества: единство, множество, безграничное, граница, число.

В) Категории бытия: бытие, небытие, процесс, определение.

С) Категории действия: возможность, необходимость, действительность.

Д) Категории реальности: субстанция, причина, цель, закон.

Все это способы действия разума в соединении и разделении представлений, а вместе с тем вместе в познании вещей, как определяет их Чичерин. Являясь порождением единого разума и образуя единую систему, логически связанную, категории составляют основание метафизики Чичерина. Вместе с тем, по определению Чичерина, законы разума совпадают с законами внешнего мира, эти субъективные категории соответствуют сущностям или связующим началам самих вещей, которые познаются приложением категорий к феноменам.

Объект и субъект существенно различаются характером и содержанием действия, следовательно, полагает Б. Н. Чичерин, они различаются качеством наполняющей пространство интенсивности, которая есть источник действия. В этом отношении они, материя и мыслящий субъект, друг другу противоположны. Материя, как уже отмечалось, косная и нейтральная масса, находящаяся в состоянии равновесия, к действию она вызывается изменением этого равновесия со стороны

другой силы, что вызывает обоюдное действие. Все действия материи сводятся к движению, то есть к перемене мест. Такова природа притяжения и отталкивания, давления и толчка. В мыслящем субъекте пространственные определения, а через них и отношение к другому, составляет внешнюю сторону последнего, над этим возвышается внутренний мир, независимый от внешнего мира. В этом внутреннем мире господствует самосознание и самоопределение. Получая в виде проекции на сетчатку изображение, субъект сам полагает себе объект, к тому же субъект способен отрывать от внешних впечатлений и воспроизводить представления внутри себя, без всякого отношения к внешним объектам. Мало того, возвышаясь над всеми пространственными определениями, субъект мыслит общие сущности, отрешенные от всяких условий пространства и времени: «Так как данное мышление есть общее всем мыслящим сущностям, то через это устанавливается между ними идеальная, то есть умственная и нравственная связь, основанная на взаимном признании самоопределения, или свободы разумных существ... этим устанавливается связь и с самим абсолютным объектом, ибо мыслящий субъект сознает Абсолютное и действует на основании этого сознания»⁷.

Носителем двух миров объекта-субъекта являются единичные силы с противоположными определениями. «Противоположение их таково, — пишет Чичерин, — что они непосредственно не могут действовать друг на друга»⁸. Для взаимодействия необходимо посредствующее звено, некая третья сила, обладающая свойствами обоих. Это есть органическая или жизненная сила, проявляющаяся в строении и жизни органического тела. В данном ракурсе материя является орудием мыслящего существа, или единичного разума, одновременно разум, действуя на материю, становится доступным ее определениям. Третья сила действует целесообразно, она устанавливает связь между двумя источниками. Этим она является причастной разуму, потому что разум, сознавая будущее, есть способность полагать цели; в материи как таковой целесообразности нет никакой, а есть только механические действия. «Однако, организуя материю и находясь в ней непосредственно, постоянно взаимодействуя, посредующее начало необходимо имеет и свойства последней. Это разум, погруженный в материю и бессознательно ее устрояющий»⁹. Такая целесообразно действующая сила получает у Чичерина название — Душа. Это единичная форма абсолютного субъекта — объекта, или Духа, чей атрибут есть время. Вся физика и все естественные науки, на взгляд Чичерина, доказывают, что подобное есть действительность. «Отрицать это можно, только преднамеренно закрыв глаза на очевидность», — подводит итог Чичерин¹⁰.

Установив теории трех сил: две противоположные и одна связующая, — Чичерин в своем

изложении возвращается к тому, с чего начал, а именно к пространству. Для того, чтобы взаимодействие трех сил было возможным, необходима общая объемлющая их среда — пространство. Именно отсюда вытекают пространственные определения мыслящего субъекта и материальной единицы.

По своим свойствам пространство есть атрибут Абсолютного. Оно неизменно, неподвижно, всеобъемлюще, вечно; заключает в себе все и всему дает закон: «Пространство, как объективное начало, есть явление Абсолютного в объективном мире»¹¹. Теперь перед Чичериным встает второй вопрос. Атрибутом абсолютного чего является пространство? Время есть атрибут Абсолютного духа как вечно действующей силы. Пространство независимо от времени и действия, следовательно, оно не может быть атрибутом абсолютного духа. Остаются, по мнению философа, две возможности: либо признать пространство атрибутом материи, взятой в абсолютной форме, либо атрибутом абсолютного разума. Первое Чичерин отвергает: «Пространство не есть что-либо материальное, а потому не может быть протяжением материальной вселенной»¹². Материя не полагает пространства, по определениям Чичерина, а заключается в нем.

Таким образом, Чичерин признает пространство атрибутом абсолютного разума. Это заключение он делает из положительных свойств самого разума. Мыслящий субъект, заключает он, в силу самоопределения, полагает пространство не только субъективно, как мыслимое начало, но и объективно, то есть в отношении к реальным предметам, и, таким образом, полагаемое им пространство реально совпадает с действительным пространством, в котором заключаются все вещи-объекты.

Наблюдая предметы реального мира, человек замечает в них общие признаки, указывающие на общую сущность, вследствие этого они связываются общими понятиями. Общая сущность имеется не только как ментальная возможность, но и как действительность. Действительность находит свое воплощение во взаимодействии двух сил, опосредуемых третьей. Подобное взаимодействие находится между тремя рядами сил, которые представляются в объективном мире: сила материальная, сила ментальная и сила органическая. Материальная и идеальная силы — противоположны друг другу, они могут действовать друг на друга только посредством силы органической.

Взаимодействие реальных сил обнаруживает как связь первоначальную, так и связь конечную. Две противоположные силы, идеальная и материальная, связываются третьей, целесообразно действующей силой, или душой, которая представляет единичное проявление Абсолютного субъекта-объекта, то есть вечно действующего Духа, раскрывающегося в течение времени и все приводящего к конечной цели, которая есть согласие всего суще-

го. Таким образом, взаимодействие мировых сил, совершающихся в пространстве и времени, показывает нам, говорит Чичерин, с одной стороны, на лежащую в основании их Абсолютную силу, от которой они получили бытие; с другой стороны, на полагающий пространство Абсолютный Разум, дающий им закон; наконец, на раскрывающийся в течение времени Абсолютный Дух, связывающий все сущее конечным единством.

Абсолютное, согласно учению Чичерина, познается в действительном мире двумя путями: чисто умозрительно, прилагая присущие разуму понятия Абсолютного те умственные категории, посредством которых познаются объекты; с другой стороны, те же выводы получаются логически в исследовании происходящего в пространстве и времени взаимодействия вещей. Первый путь есть содержание метафизики; второй — физики и других научных дисциплин. По-другому, утверждает Б. Н. Чичерин, и быть не может, ибо разум один, и законы его всегда одни и те же; нужно только их выяснить, чтобы прийти к совершенно достоверным заключениям. «Пространство и время служат только посредствующими звеньями между Абсолютом и относительным. Они составляют явления в реальном мире Абсолютного, как всеобъемлющей сущности, все в себя заключающей и всему дающей закон»¹³.

В итоге, следует отметить, что Чичерин был достаточно сведущ в естественных науках своего времени. Многие его мысли оригинальны и заслуживают внимания. Таковы его мысли о том, что вселенная имеет общий центр, рецепция Аристотелевского учения о душе и о финальной при-

чинности, имеются остроумнейшие замечания о дарвинизме. Как трансценденталист, Чичерин не боится утверждать, говоря о физическом мире, что основной закон разума есть и основной закон материального мира. Диалектическая схема, четырехчленная для всего бытия, является таковой и для космоса. В этих терминах тетрада принимает вид: 1) пространство — время, 2) сила, 3) материя, 4) движение, сообразно причинам абсолюта. Несмотря на некоторую недостаточность аргументированности его позиций в понимании основных положений естественнонаучной картины мира, его зачастую оригинальные взгляды очень хорошо укладываются в категориальные схемы. Чрезвычайно любопытно его учение об идеях, точнее «о мире идей», принадлежащих абсолютному разуму, а также о реальном смысле «мыслимых сущностей», но это уже предмет рассмотрения абсолютной сущности.

Примечания

1. Чичерин Б. Н. Вопросы Философии и Психологии. 1904. кн.10. С. 53.
2. Там же. С. 54.
3. Там же. С. 55.
4. Там же.
5. Там же. С. 56.
6. Там же.
7. Там же. С. 61—62.
8. Там же. С. 62.
9. Там же.
10. Там же. С. 63.
11. Там же. С. 64.
12. Там же.
13. Там же. С. 73.

Поступила в редакцию 16 января 2010 г.

МИРОНОВ Евгений Владимирович родился в 1944 году. В 1972 году окончил философский факультет Уральского государственного университета в Екатеринбурге по специальности «Философия», обучался в философской аспирантуре МГУ. В 1984 году защитил диссертацию по теме «Гносеологические и социальные функции научной теории» по специальности «Философия». С 1991 года работает на кафедре социологии Южно-Уральского государственного университета. Заведующий кафедрой. Автор 2 монографий и более 40 статей, посвященных творчеству Б. Н. Чичерина.

MIRONOV Evgeny Vladimirovich was born in 1944. In 1972 has ended philosophical faculty of the Ural state university in Ekaterinburg on a speciality «Philosophy», it was trained in philosophical postgraduate study of the Moscow State University. In 1984 has defended the dissertation on the theme «Gnoseological and social functions of the scientific theory» on a speciality «Philosophy». Since 1991 works on chair of sociology of the South Ural state university. Managing chair. The author of 2 monographies and more than 40 articles devoted to creativity of B.N. Tchitcherin.

РОЛЬ КУЛЬТУРЫ ПОНИМАНИЯ В ВОСПРОИЗВОДСТВЕ И ЗАКРЕПЛЕНИИ КУЛЬТУРНО-КОММУНИКАТИВНОГО ОПЫТА

М. Б. Ротанова

ROLE OF THE UNDERSTANDING CULTURE IN THE REPRODUCTION AND CONSOLIDATION OF THE CULTURAL AND COMMUNICATIVE EXPERIENCE

M. B. Rotanova

В статье предпринята попытка выявить роль культуры понимания в процессе воспроизводства культурного наследия, духовной культуры общества, анализируются механизмы воспроизводства культурно-коммуникативного опыта поколений. По нашему мнению, культура понимания, являясь способом освоения социальной реальности, представляет собой необходимое звено связи индивидуального опыта личности и коллективного опыта предшествующих поколений, обеспечивая тем самым стабильность коммуникативной ситуации социокультурного пространства.

Ключевые слова: культура понимания, культурный текст, социальная реальность, механизмы воспроизводства, преемственность, диалог культур

The author covers the problem the understanding culture role in the process of the reproduction of the cultural heritage, spiritual culture of the society; the author also analyzes the mechanisms of the generations' cultural and communicative experience reproduction. In our opinion the understanding culture is the way of the social reality exploration and the necessary link between the individual experience of a person and the collective experience of previous generations, thus the understanding culture provides the stability of the communicative situation and socio-cultural space.

Keywords: understanding culture, culture text, social reality, mechanisms of reproduction, continuity, dialogue of cultures.

В начале нового тысячелетия перед человечеством встала проблема необходимости осмысления пути, пройденного предыдущими поколениями с целью привнесения в будущее нечто более совершенного и лучшего. Люди надеются, что будущими поколениями не будут повторены те ошибки, которые были совершены и которые негативно отразились на существовании человеческой цивилизации, и этот процесс неразрывно связан с ретроспективным взглядом на прошлое во всей его совокупности.

Совершенно очевидно, что социально-культурная информация, которая закреплена в материальных и духовных ценностях, отражает, регулирует и направляет процессы, происходящие в обществе. Роль общения в культурном процессе состоит в том, что коммуникация способствует распространению культурных ценностей, закреплению последних в жизни людей. Общение, необходимой стороной которого является культура понимания, выступает в качестве способа трансляции культуры. Понимание текстов культуры служит гарантом выявления и приписывания смыслов на основе опыта или традиции с целью их сообщения, дальнейшего понимания и

усвоения. Очевидно, что этот факт является необходимым условием дальнейшего функционирования культуры. Общение (коммуникация) выступает неизбежным моментом трансляции культуры как в пространстве, так и во времени, как внутри одного поколения, так и между разными поколениями.

Степень проникновения факторов культуры в коммуникативные процессы с целью достижения согласия и упорядочения отношений между людьми является показателем уровня развития культуры понимания¹. Последняя нами рассматривается как особое состояние духовного мира личности и процесс постижения его мотивов и смысла социального действия. Культура понимания обусловлена необходимостью преодоления возникающих коммуникативных барьеров в общении индивидов, личности и общества, различных культурных систем. Как момент трансляции культуры культура понимания, выполняя эти задачи, способствует ее распространению, преемственности и развитию.

Исходя из сказанного выше, ситуацию понимания, которая осуществляется в процессе отношения «текст — понимающий субъект», можно

рассматривать с двух позиций. Во-первых, в границах одного поколения, когда текст и реципиент являются представителями одного поколения и одной культуры. Это позволяет показать значение культуры понимания для процессов социализации и индивидуализации личности, протекающих внутри поколений. Во-вторых, отношение «текст — понимающий субъект» можно анализировать и как нечто существующее и функционирующее между поколениями и между разными культурами. В этом случае культура понимания выступает как необходимое условие, обеспечивающее преемственность между поколениями и диалог культур.

В рассмотренном контексте культура понимания способствует развитию устойчивых связей как между поколениями, так и отдельными личностями внутри поколений. Культура понимания способствует объединению общественных смыслов, а выявление разных смыслов или различных сторон общего смысла способствуют индивидуализации личностных качеств человека. Этот противоречивый процесс разворачивается как внутри поколений, так и между поколениями.

В рамках одного поколения культура понимания способствует сохранению целостности культуры, социализации индивидов, объединению их в род, класс, нацию и, вместе с тем, индивидуализации личности. Объединение культур в процессе понимания связано с проблемой реконструкции, которая осуществляется, прежде всего, на основе осмысления и удержания смысла. Индивидуализация же культур связана с проблемой актуализации, которая осуществляется на основе интерпретации и понимания смыслов.

Рассмотрение культуры понимания в синхронном аспекте на уровне межличностного общения тесно связано с решением вопроса о ее роли в процессе социализации индивида и в освоении обществом продуктов индивидуального творчества, в межкультурном общении, разворачивающемся в одном временном срезе. Социализация может быть определена как процесс приобщения индивидов к знаниям, ценностям, убеждениям и идеям, существующим в данном обществе. Одновременно в процессе социализации человек как бы «впитывает» в себя все достижения своего поколения, включается в систему его социальных связей и отношений, становясь в этом определенном обществе еще и его современником.

Процесс социализации индивида неразрывным образом связан с процессом идентификации, в котором человек реализует способность «созвучия» с другими. Основу процесса идентификации, его сущность можно охарактеризовать таким понятием как «со-бытие», являющееся движущей силой развития человеческой общности, в которой возможно свободное самоопределение каждого входящего в нее. Говоря словами С. Л. Рубинштейна, в этом процессе взаимодействия

отношение к человеку есть не что иное, как «раскрепощение бытия другого человека в результате не отчуждения, а соучастия, в результате моего отношения он не сводится к совокупности отношений, а обретает бытие в себе... Это то бытие, в котором осуществляется его собственная сущность, но оно обретает ее через меня (и в какой-то мере я — через него)»².

Несомненно, что собственно идентификация (отождествление) человека с себе подобными как важнейший элемент социализации личности, в процессе которой происходит усвоение духовного мира и, в первую очередь, нравственных качеств другого, невозможна без восприятия этих качеств через систему социальной предметности и поведенческих актов людей. Межличностное общение всегда происходит по поводу чего-либо объективно существующего для индивида — мысли, чувства, настроения одного человека являются объективными для другого, так как их передача возможна через материально опосредованную знаковую систему (устную или письменную речь, мимику, социальную предметность и т.д.). С помощью понятия «культура понимания» можно охарактеризовать одну из черт процесса движения индивида к культуре, а именно, процесса усвоения им духовной культуры, вхождение культуры в его внутренний мир.

Безусловно, что усвоение культурных ценностей индивидом предполагает наличие определенного уровня личной культуры, представляющей собой необходимую предпосылку пониманию, своеобразный экран³, на который человек проецирует воздействующие на него культурные тексты. После того, как то или иное событие или явление культуры воспринято, оно непременно будет человеком проанализировано и получит надлежащую оценку и окраску в зависимости от особенностей личной культуры понимания и, таким образом, будет включено в личную культуру.

В процессе социализации, вместе с тем, происходит и обособление личности, в чем и состоит противоречие этого процесса. Диалектическая взаимосвязь общего (социализация) и единичного (конкретного, индивидуального) состоит в том, что по мере социализации человека формируются его личностные качества, характеризующие его как индивидуальность. Социализация личности предполагает выработку таких кодов, каналов связи между людьми, без овладения которыми (понимания которых) индивидуализация личности приобретает хаотический характер, перерастает либо в анархизм, либо в конформизм. Уровень (степень) овладения данными нормами, кодами, каналами связи и является показателем уровня культуры понимания.

Культура понимания играет важную роль в процессе распространения культурных текстов внутри поколения. Социокультурная значимость того или иного текста, помимо его собственной

значимости, определяется также степенью его распространения в обществе, где понимание выступает неким посредником для адаптации и внедрения тех или иных текстов в срез культуры.

Социальная потребность в феномене культуры понимания связана с необходимостью «вхождения», «вживания» в духовно-коммуникативный мир Другого. Общество представляет собой весьма сложное взаимодействие и взаимопересечение социокультурных пространств, в точках пересечения которых культуре понимания отводится едва ли не первостепенная роль стабилизирующего фактора, благодаря которому возможно достижение консенсуса, социальной адаптации и идентификации (культурной, этнической, конфессиональной и т. д.).

Социальное пространство, идеи и ценности, созданные в одном социальном пространстве как сфере объективно складывающихся отношений и интересов между людьми⁴, могут быть поняти в другом социальном пространстве. Наличие культуры понимания, таким образом, может выступать в качестве фактора, характеризующего отношения социальных пространств с точки зрения их самобытности и специфичности.

Обратимся теперь к вопросу о роли культуры понимания в сфере общения между разными поколениями и различными культурами, т. е. осуществляющейся в диахронической области. Отношение «текст — понимающий субъект» лежит в основе общения между культурами, выступая при этом необходимым условием диалога культур. Функционирование данного отношения посредством культуры понимания обеспечивает преемственность и дальнейшее развитие культуры. Роль культуры понимания особенно возрастает в данной ситуации, т. е. осуществление преемственности в процессе общения прошлой и настоящей культуры без нее невозможно.

У человека как носителя культуры всегда есть прошлое, без прошлого нет ни настоящего, ни будущего. В. П. Иванов, характеризуя особенности прошлой культуры по отношению к настоящему, отмечает, что «всякое вообще культурно-историческое прошлое выступает двойственно, как наше собственное прошлое, поскольку мы о нем знаем и используем как базис собственного развития, и в то же время как «чужое», поскольку оно было актуальным настоящим прошлых поколений»⁵. На наш взгляд, есть еще одна характеристика: в свое время прошлое было актуальным культурно-историческим настоящим. Таким образом, понимание культурных текстов прошлого в традициях настоящего рассматривается как включение их в систему ценностей воспринимаемой культуры, и как признание суверенности прошлых культур, которое должно выразиться в способности усваивать их в самоценном значении.

Как отмечается в философской литературе, содержанием преемственности является процесс заимствования, перехода из прошлого через на-

стоящее в будущее предметов и средств труда, форм общения, различных духовных ценностей, отнюдь еще не отживших и пригодных к дальнейшему использованию. Особенности преемственности определяются в значительной степени особенностями не только предшествующего, но и последующего культурно-исторического слоя. Исследователи проводят различия между преемственностью и воспроизводством, отмечая при этом, что воспроизводство является деятельностью, которая направлена на сохранение исчезающего, тогда как преемственность — это деятельность, объектом которой выступает то, что сохраняется само по себе без активных усилий субъекта деятельности⁶. В этом смысле культура понимания является необходимым условием как преемственности, так и воспроизводства.

Рассматривая роль культуры понимания в процессе преемственности, важно отметить, что культура понимания способствует осуществлению воспроизводства духовной культуры, выступая необходимым моментом, который обеспечивает как объединение культур разных поколений в единую человеческую культуру, так и индивидуализацию, формирование собственного неповторимого облика как понимающего индивида, так и понимаемой культуры.

В процессе социализации не только происходит формирование человека — представителя данного общества и культуры, но и приобщение его к культуре предшествующих поколений. Понимая, трактуя, интерпретируя культурные ценности предшествующих поколений в соответствии с представлениями своего поколения, индивид усваивает их. Стоит отметить, что при наличии высокоразвитой культуры понимания, человек осуществляет выбор из огромной массы прежних культур именно тех культурных текстов, которые способствуют интеллектуальному развитию именно данного человека. Понимание культурного наследия — это как раз та точка, которая способствует переходу культуры прошлой в культуру настоящую.

Культура понимания, являясь способом освоения социальной реальности, представляет собой как бы мостик, который, исходя из своего опыта, индивид перебрасывает к ценностям культуры, усваивает их. Подвергая культурные тексты трансформации в своем сознании, приспособляя их к своему внутреннему миру, понимая их в определенном контексте, индивид участвует в воспроизводстве культуры. При понимании того или иного текста культуры имеют место его субъективизация и переживание, а также дальнейшее творческое развитие, и это последнее является наиболее значимым моментом в культуре понимания как необходимого элемента в процессе преемственности социального опыта поколений.

Субъективизация тесно связана с переживанием, прочувствованием явлений культуры. М. М. Бахтин рассматривает понимание как дви-

жение через чужое отражение к отражаемому объекту⁷. Понимание, таким образом, есть проникновение сквозь чужую субъективность, где цель этого проникновения — овладение отражаемым объектом. Условием принятия или непринятия чужой субъективности может выступать культура понимания, которая обусловлена целой системой установок, взглядов, ценностей, интересов того, кто пытается понять и истолковать текст культуры. В межкультурном диалоге культура понимания выступает как адаптирующий механизм, осуществляющий преемственность и придающий духовному взаимодействию культур творческий характер.

Социальный диалог, диалог культур, диалог между и внутри поколений представляется той реальной силой, которая обеспечивает целостность и возможность изменения, дальнейшего развития современного общества. Вполне очевидным является тот факт, что необходимо создание в современном обществе атмосферы глубокого уважения к партнеру, стремление к взаимопониманию и сотрудничеству, это способствует утверждению гуманизма в отношениях между людьми, развивает чувство ответственности за все происходящее в мире.

Подлинная культура понимания должна находиться в состоянии осмысления своей историчности, чтобы осознать природу особенности своего смысла, его неустрашимость из процесса понимания, то есть влияние собственного опыта жизни, собственного тезауруса на постижение иного опыта жизни, иного тезауруса. Но необходимо осознать, что недостаточно готовности понимающего субъекта услышать Другого, необходимо еще и способность открыть его смысл.

Вполне уместно утверждение о том, что культура понимания по своей сути двояка: либо она уже дана, predetermined культурно-историческим развитием человечества, либо отсутствует, но, одновременно она является тем, к чему еще

необходимо стремиться. Основу понимания составляют различие и сходство человеческих индивидуальностей, которые находятся в диалогическом взаимодействии, которые со-беседуют. И этот момент очень важен для осмысления социальных процессов в обществе, для социального диалога.

Суммируя сказанное, вновь подчеркнем, что культура понимания способствует развитию устойчивых связей как между поколениями, так и отдельными личностями внутри поколения. Вместе с тем, культура понимания как необходимое условие осуществления общения, происходящего не только между поколениями, но и внутри одного поколения, представляет собой механизм, который обеспечивает преемственность и дальнейшее развитие культуры. Культура понимания способствует осуществлению воспроизводства духовной культуры, выступает необходимым моментом, который обеспечивает как объединение культур разных поколений в единую человеческую культуру, так и индивидуализацию, формирование собственного неповторимого облика понимающего индивида и понимаемой им культуры.

Примечание

1. См. : Ротанова М. Б. Философско-коммуникативный аспект феномена культуры понимания // Международный (электронный) научно-практический журнал-ежегодник «INTER-CULTUR@L-NET». Вып. 3. 2004. С. 59—70.
2. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Мастера психологии. СПб. : Питер, 2009 С. 681.
3. Моль А. Социодинамика культуры / пер. с фр. М. : Изд-во ЛКИ, 2008. С. 59.
4. Яковлев В. П. Социальное время. Ростов-н/Д : Изд-во РГУ, 1980. С. 76.
5. Иванов В. П. Человеческая деятельность познание искусство . Киев : Наукова думка, 1977. С. 156.
6. См. : Суханов В. И. Обычаи, традиции и преемственность поколений. М. : Политиздат, 1976. С. 37.
7. Бахтин М. М. Проблемы текста // Вопр. литературы. 1976. № 10.

Поступила в редакцию 14 января 2010 г.

РОТАНОВА Мира Борисовна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии, социологии и теории социальной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. Научные интересы: философские проблемы человека, общества и культура, глобальные проблемы современности

ROTANOVA Mira Borisovna is Cand.Sc. (Philosophy), Associate Professor of the Philosophy, Sociology and Social Communication Theory Department of Dobrolyubov Nizhegorodsky State Linguistic University. Research interests: philosophical problems of humans, society and culture, modern global problems.

ПРОБЛЕМА РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ В ФИЛОСОФСКИХ ИСКАНИЯХ П. Е. АСТАФЬЕВА

О. Н. Сальникова

PROBLEM OF THE RUSSIAN NATIONAL SELF-CONSCIOUSNESS IN THE PHILOSOPHICAL SEARCH OF P. E. ASTAFIEV

O. N. Salnikova

В работе предпринята попытка провести исследование творчества русского философа П. Е. Астафьева о развитии национального самосознания. Особый интерес в ходе рассмотрения проблемы представляют особенности и уникальные черты русского характера, отмеченные мыслителем, которые являются неповторимыми среди других народов. Обращается внимание на своеобразии путей решения вопроса о развитии русского национального самосознания в России, представленные в идейном наследии П. Е. Астафьева.

Ключевые слова: сознание, национальное самосознание, русский характер, представление, деятельность, воля, нация, народ.

In the article the author analyzes creative work of the Russian philosopher P.E.Astafyev concerning development of the national self-consciousness. The peculiarities and unique features of the Russian character singled out by the thinker are of great interest. The author pays attention to the originality of the solutions of the Russian self-consciousness development in Russia that is presented in the ideological heritage of P.E.Astafiev.

Keywords: consciousness, national consciousness, representation of the Russian character, activity, will, nation, people.

Проблема развития русского национального самосознания в переходный период — забота не только нашего времени. Размышления на эту тему появились в русской философской рефлексии во второй половине XIX века. Одним из первых пути решения вопроса о национальном самосознании были предложены П. Е. Астафьевым. Творчество философа олицетворяло переходность самой эпохи XIX века, которая во многом имела сходство с нынешней социокультурной ситуацией. Поэтому, в целях выработки новых подходов к заявленной проблеме следует обратиться к идейному наследию мыслителя о русском национальном самосознании.

Согласно философии Астафьева, национальность является естественной частью бытия человека. Национальное сознание, национальный характер не сконструированные явления, а заданные самой природой и неискоренимы по сути. Опорой для личности, наделенной самосознанием, выступает народ. Самосознанием народа выступает «национальный дух». «Национальный дух» не является силой, внешней по отношению к человеку: «Национальный дух» проникает в духовную жизнь и деятельность самосознающего существа. Он выражается в сознательном строе

жизни, задач, в целом воззрении человека на мир, себя, свое отношение к миру. Народный дух есть начало глубоко и прочно воспитательное, придающее душевной жизни определенность. Национальное начало имеет высокую моральную ценность и является одним из важнейших положительных руководящих начал жизни. Почему Астафьев доказывает необходимость служения делу родного национального самосознания как самому величайшему и священному делу жизни? Потому, что служение национальной идее, выполнение требований национальной идеи, является требованием вечных, сверхнародных начал и задач, утрачивающих вне этого служения свою правду и силу. Очевидно, что начала самобытной национальности нельзя признать ни враждебным общечеловеческому идеалу, ни только служебным, второстепенным началом. В своих сочинениях Астафьев выражает отрицательное отношение к противопоставлению требований народного духа, самобытного национального строя мысли, чувства и стремлений требованиям идеалов и задач общечеловеческих, вечных, всеобщих и «сверхнародных». При этом подчеркивая святость и высоту последних. Отсюда автор делает вывод о том, что развитие всяких космополитических учений, при-

знающих в народе с его самобытной культурой и в национальном государстве лишь явления низшего порядка является временным и переходным. Поэтому, народ с его самобытной культурой никогда не будет лишь служебным орудием для осуществления сверхнародных общечеловеческих задач. Мыслитель не раз высказывался против взгляда на историю, видящего ее смысл и оправдание не в ее внутренних, созидających мотивах и силах, а в достигнутых ее безличных результатах, как против взгляда, в «существе своем отрицающим историю»¹. Он стремился описать своеобразный духовный строй, который дает русскому народу в семье других народов право считаться культурным. Важно заметить, что вопроса о духовном образе русского народа касались многие русские писатели, но именно Астафьев наделяет этот образ философским выражением, в котором выступает связь отдельных черт этого образа с лежащим в их основе, составляющим их душу единым началом. Роль национального самосознания состоит в том, что все идеалы отдельного народа, общие с остальным человечеством, благодаря ему окрашиваются по-своему, приводится в особый органический строй. Автор замечает, что от крепости, органического характера индивидуального строя общечеловеческих идеалов зависит определенный национальный облик, крепость культуры и жизнеспособность нации. Почему личные и общечеловеческие идеалы остались прежние, а животворящая сила их и значение не те, как прежде? Решение данного вопроса Астафьев видит в том факте, что сила их и значение — не в отвлеченном только общечеловеческом или одностороннем и личном определении, а в получении из целого общего строя, выражающего национальное самосознание и дающего им почву для развития. Вместе со своим строем, выражающим смысл национального самосознания, все культурные начала жизни теряют под собой почву. Тому примером может быть история, где, следуя словам автора, так часто приходится констатировать чрезвычайный подъем общего образования нации, чрезвычайное распространение в ней идеальных интересов — научных, эстетических, религиозных — наряду с полным замиранием в этой нации всякой духовной энергии. Поэтому, Астафьев убежден, что и сила идеалов, и определенная форма, и внутренняя полнота и свежесть сохраняются за ними только в том органическом строе, в котором они поставлены национальным самосознанием и на почве которого развиваются. Следует при этом учитывать, что этот строй не отвлеченно рационален, не есть плод личного разума, а положителен, дан этому разуму и только более или менее ясно и отчетливо усваивается им, сознательно проводится в жизнь.

Особое внимание автор уделяет религиозному началу в иерархии общечеловеческих духовных начал. Между народами состоит громадная разница в объеме и направлении влияния определяющего их жизни религиозного начала. Все сказанное является доказательством того, что эти различия в объеме и направлении действия религиозной идеи в жизни разных народов, обусловленные различием всего духовного строя, объясняют, как новое религиозное начало, усвоенное одним народом от другого, на своей новой почве получает и новую, своеобразную окраску, оставаясь само тем же, что и раньше. Значит, всецелое усвоение одним народом от другого его религиозной идеи еще не есть усвоение всей культуры и духовного строя. В работах Астафьева утверждается, что усвоены, и заимствованы могут быть только те или другие общечеловеческие начала, идеи, но не самый духовный, законченный строй их, всегда у народа, доросшего до культурности, до самосознания, своеобразный, неподражаемый, неповторяемый. Если какие-то идеи, интересы не получают закрепления в строе мысли народа, его культуре, они становятся слишком отвлеченными и могут волновать лишь отдельных личностей. Отдельный же человек не может в своем развитии достичь всесторонности. Он никогда не перерастет своего народа, а проявит только часть тех задатков, которые лежат в народном духе. В каких же формах проявляется национальный дух, как происходит его воздействие на отдельного человека? Действует он на душу путем влияний всего родного и знакомого — быта, традиций, привычек, мысли — и, главное, путем необходимой формы всякого умственного процесса, дающей ему определенность и законченность. Национальный дух, по представлению Астафьева, является естественной силой наиболее энергично и страстно возбуждающей душу к деятельности, определенно направляющей эту деятельность и налагающей печать глубины, мощи, определенности.

Своеобразие понимания Астафьевым национального самосознания связано с тем, что автор определяет его как необходимое условие творческой духовной работы. Мыслитель выделяет две отличительные особенности национального самосознания: во-первых, всегда определенный, особенный облик, недоступный никогда полному, совершенно точному подражанию того, кто им не проникнут, а только под него старается поддерживаться; во-вторых, проникая в духовную жизнь и деятельность самосознающего существа, окрашивая и приводя в органический строй сознательные стремления его души, национальный дух не может быть вполне бессознательным, но выражается в сознательном строе жизненных задач, в воззрении человека на мир,

в целом мирозерцании. Отсюда следует, что служение национальной идее само по себе является требованием сверхнародных начал и задач. Автор признает, что, отрицая национальное самосознание, мы отказываемся от тех начал, благодаря которым наша духовная жизнь должна получать движущую энергию и руководство.

В чем же выражается уникальность русского национального самосознания? Существуют особенности духовного строя русского народа, которые дает последнему его собственный самобытный характер жизни и деятельности. Философ определяет эти особенности следующим образом: «Глубина, многосторонность, энергическая подвижность и теплота внутренней жизни и ее интересов рядом с неспособностью и несклонностью ко всяким задачам внешней организации, внешнего упорядочения жизни и соответствующим равнодушием к внешним формам, внешним благам и результатам своей жизни и деятельности. Душа выше и дороже всего: ее спасение, полнота, цельность и глубина ее внутреннего мира — прежде всего, а все прочее само приложится»². Отличительные черты русского народного духа настолько характерны и слагаются в настолько своеобразный, законченный строй, что Астафьев находит в их своеобразии и объяснение тому обстоятельству, что наш дух, несмотря на влияние запада, предстоял всегда этому западу как таинственная загадка. Одним из отличий русского самосознания, согласно философии Астафьева, является практически здравый смысл, который отдаляет русский характер от «бесплодной созерцательности», от «фанатизма формальной логики», от «необузданного рационализма», от «холодного воображения» и др. Идеал этот у русского народа деятельный и практичный. Этим практически здравым смыслом обуславливается и свойственное русскому уму недоверие и презрение к чисто теоретическим умозрительным построениям, не имеющим никакого отношения к практической и нравственной жизни. Однако мыслитель указывает на то, что, сохраняя за русским умом гармоническую полноту, чуждую одностороннего поглощения его в одном из направлений его деятельности этот «здравый практический смысл» русского человека никогда не вырождается в отрицание самого духа во имя достижения ближайшей практической задачи личного самосохранения. Кроме того, Астафьев называет и те качества народного характера, которые связаны со здравым смыслом. Русскому национальному характеру присущи такие черты как нравственная опрятность, терпимость, никогда не допускающая до малодушного отчаяния, до подрывающего основы нравственной жизни пессимизма и благодушие среди житейских невзгод, гармоническое равновесие ума, чувства и воли.

Деятельность, которая необходима для спасения души всегда предстает для русского человека как деятельность личная и нравственная. В этом смысле автором дано следующее описание русского народа: наш народ менее всего юридический или политический, в слабой степени — социально-экономический и в высочайшей — нравственный и нравственно-религиозный. Особое значение для русского человека имеет понятие долга, безусловного предписания совести, исполнение которого для него священнее юридических обязанностей. В личную нравственность верит он больше, чем в формальные гарантии. Русский человек никогда не искал политических прав, чуждаясь задач устроения внешних форм. Следовательно, никогда русский не положит свою душу в политические идеи. Вся наша история доказывает инстинкт «нравственно-религиозного самосохранения» русского народа. Этот инстинкт, как точно заметил Астафьев, является дозрившимся до национального самосознания. Выделяя отличительные черты русского самосознания, мыслитель для большей ясности делает сравнение с самосознанием западноевропейца: «Человек латинской — романской культуры стремится и всегда готов организовать, кристаллизовать в твердых, точно определенных внешних формах всякое движение, всякое стремление своей души: не только мотивы сословных и экономических различий, но и человеческое братство, и любовь, и уважение. Для него понятен и почти привлекателен даже вопрос о регламентации, кодификации нравственности в том смысле, так, чтобы нравственные мотивы действовали в душе по общим правилам, в точно определенных формах и т. д. Русский человек ужасается предложению такой организации и кодификации; они ему представляются смертью самой нравственной жизни, ибо любовь, уважение или великодушные «по такому-то параграфу» положительного устава нравственности уже перестают быть согревающими душу и священными проявлениями ее свободной и прекрасной сущности, любовью, уважением или великодушием»³. Причина этому ясна для философа: для русского духа понятно, что положительное право, закон, распространившиеся на всю область морали, внутренней свободы и поглотившие эту область в своих формах, тем самым лишают себя собственной своей этической основы, своей моральной ценности и святости, перестают быть правом и законом, обращаясь в выражение условного факта. Еще яснее для него то обстоятельство, что никакая государственная политика, никакая формальная, земная организация людей, коллегий и народов не выполнит высочайшей религиозной задачи русского человека — спасения души. Следовательно, главная забота истинно

русского характера — не утратить гармонической полноты, глубины и внутренней свободы своего духа в преследовании задач устроения форм и внешних организаций жизни, так же как и в обезличивающем, сужающем и мертвящем дух беззаветном служении разным внешним интересам и благам. Отсюда и его непоколебимое благодушие среди всяких житейских невзгод, мягкость, терпимость. Мыслитель отстаивает позицию, согласно которой, русский народ относится к народу, духовный и умственный интерес которого сосредоточен на самом духе, на самом внутреннем человеке, в его полноте. По словам из сочинений Астафьева, особенности русского народного характера и мировоззрения не допустили нас до положения своей души в безличные учреждения, до утраты веры во все, кроме учреждений. Философ писал по этому поводу: «Душа в нас еще не вовсе «убыла»; идеалы наши все еще более личные, живые и глубокие, чем идеалы исключительно политические или экономические; в нас еще остается богатый запас жизненности»⁴. Отмеченные нами характерные черты народно-русского духовного типа дают основание верить в возможность и значительную вероятность развития действительно самобытного, оригинального русского самосознания.

Философ выделяет зависимость философии и национального самосознания, указывая на то, что философия является самосознанием. Самосознание как законченное целое мысли и всего мыслимого и есть именно философия. В творчестве Астафьева понятия философии и самосознания являются тождественными. Он не сомневается в том, что именно русский характер представляется по своему существу призванным к философии. В связи с этим, автор стремится доказать, а существуют ли в народном характере, в духовной атмосфере народа такие черты, которые делают его сына способным и глубоко интересоваться философией, и посвятить ей свои дарования, построив ее так, как этого требуют духовные интересы этого народа, налагая на свое философское творение печать самобытности? Наш ум направлен на внутренний мир, на самую задачу самосознания. Отмеченные характерные черты народно-русского духовного типа дают основание верить в возможность развития самобытной оригинальной русской философии. Если бы только развитием и выяснением такой науки и было суждено русскому народу послужить вселенскому человечеству, то и это была бы заслуга великая. Астафьев приходит к выводу, что наш народный характер представляет благоприятную для развития самобытной философии определенную почву и духовную среду.

Поскольку черты русского народного характера решительно не совместимы с холодным фор-

мальным развитием, с отождествлением нравственности с правильным поведением, с замкнутостью мысли в сфере одной окружающей среды, то Астафьев считает недопустимым стремление к ограничению духовной жизни личности одним миром опыта и признает просто «убийственным» для духовной жизни человека и для его религиозного настроения исключение из умственного обихода человечества всякого помысла о мире трансцендентном. По мнению мыслителя, «достигается эта высшая трансцендентная область лишь путем веры, составляющей самое существо нравственной воли, которая себя сама в деятельности и знает, и реализует, а не отвне получает действительность, но не путем готовых форм, охраняемых принудительным законом учреждений или несвободного же, но не путем готовых форм, охраняемых принудительным законом учреждений или несвободного же, но вынужденного очевидностью опытных, данных мысли фактов знания»⁵. В трансцендентном мире человечество сохраняет убежище для своего духа.

Своеобразные черты духовного строя русского народа сохраняются внутри нас на глубоком архетипическом уровне, но чтобы они проявились в самосознании отдельной личности их необходимо развивать. Астафьев мог бы подписаться под таким утверждением: человек может развиваться, если развивает себя сам. Воспитание и образование дают лишь возможность для этого, но сами они не производят развитие. Только в процессе внутренней духовной работы человека происходит осознание своей принадлежности к нации, народу. Необходимо разобраться в собственных духовных инстинктах, чтобы прийти к стремлению обладать собственным национальным духом. Получить мировоззрение отвне совершенно готовым нельзя. Обладает мировоззрением только тот, чья мысль, чувство и воля самодеятельно, собственной работой участвовали в его построении. Мыслящий и живой человек, стремится к такому сознанию, которое бы давало простор всем его влечениям, и не было напрямую лишено связи с жизнью. Такое мировоззрение дает национальное самосознание. С точки зрения Астафьева, задача философа не в том, чтобы дать готовое мировоззрение, но в том, чтобы поставить в истинном значении проблему мировоззрения и указать пути и основные начала ее разрешения.

По какому же пути пойти в своем развитии России, чтобы сохранить самобытность национального самосознания? Астафьев отвечает на этот вопрос в работе «Смысл истории и идеалы прогресса». Состояние социума того времени характеризовалась отсутствием четких и положительных идеалов. В этом отношении оно созвучно нынешнему положению в социокультурном

пространстве. Данное явление может быть преодолено лишь при условии уяснения положительного содержания национального самосознания. Главными орудиями самосознания являются история и философия, поэтому в кризисные времена они приобретают жизненно важное значение. Философ выделил две различные формы понимания истории: теорию развития и теорию прогресса. Первая признает значение традиции и национальной самобытности. Если же Россией будет выбран второй путь развития — западноевропейский, где превалируют идеи всеобщего равенства, то наша страна превратится в безликое государство. Здоровые силы общества должны противостоять столь негативным тенденциям, а с целью сохранения особенностей национального характера следует признать идею развития. Отсюда вырастает вопрос о системе взаимосвязей индивида и нации. Осознание своей принадлежности к нации выступает в качестве стержневой системы оценочных отношений, необходимых для соответствующего самоопределения человека в духовной и социальной сферах. В совершенствовании общества определяющую роль играет духовное и нравственное состояние человека, которое определяется степенью сохранения традиционных национальных норм и устоев жизни, обеспечивающим гармоничное взаимодействие личности и социума. Современные тенденции развития предполагают еще и осмысление диалектики вселенского и национального. В истории нет одинаковых наций, так как всякий народ живет и развивается по-своему, по-своему

бывает он и счастлив, и только в пути этого своеобразного развития и выполняет он свою частную задачу в развитии человечества и в общем ходе истории. Объединение человечества осуществляется в условиях существования национальных институтов, и, следовательно, особенности национального самосознания необходимо учитывать.

В заключение можно сказать, что идеи, высказанные Астафьевым о самобытности русского самосознания, о сохранении его уникальных черт, о факторах развития национального самосознания до сих пор являются актуальными и требующими дальнейшего осмысления. Они созвучны нашему времени в социально-нравственном плане. Опираясь на них, можно адекватно и своевременно решать проблемы развития самосознания, стоящие сегодня как перед отдельным человеком, так и нацией в целом.

Примечания

1. Астафьев П. Е. Национальность и общечеловеческие задачи // П. Е. Астафьев Философия нации и единство мировоззрения. М. : Москва, 2000. С. 26.
2. Там же. С. 42.
3. Там же. С. 48.
4. Астафьев П. Е. Из итогов века // П. Е. Астафьев Философия нации и единство мировоззрения. М. : Москва, 2000. С. 136.
5. Астафьев П. Е. Вера и знание в единстве мировоззрения // Астафьев П. Е. Философия нации и единство мировоззрения. М. : Москва, 2000. С. 391.

Поступила в редакцию 01 февраля 2009 г.

САЛЬНИКОВА Ольга Николаевна, аспирант кафедры философии социально-теологического факультета Белгородского государственного университета. Научное направление: исследование творчества русского философа П. Е. Астафьева.

SALNIKOVA Olga Nikolaevna is a postgraduate student of the Philosophy Department of the Social-Theological Faculty of Belgorod State University. Scientific work: research of the creative works of the Russian philosopher P. E. Astafiev.

ПОНИМАНИЕ КАК ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН В ФИЛОСОФИИ Х. Г. ГАДАМЕРА

У. В. Сидорова

COMPREHENSION AS THE HERMENEUTICAL PHENOMENA IN THE H. G. GADAMER PHILOSOPHY

U. V. Sidorova

Автор обращается к одной из актуальнейших проблем современной философии — проблеме понимания. На примере творчества классика герменевтики Гадамера анализируется герменевтическое измерение проблемы. Автор рассматривает понимание, во-первых, как одну из эпистемологических стратегий двадцатого века, и, во-вторых, в онтологическом аспекте, т. е. как способ существования человека в мире.

Ключевые слова: герменевтика, эпистемология, понимание, пред-понимание, диалог, экзистенциальное измерение, критика научного познания, историчность и аппликативность понимания.

The author concerns one of the urgent issues of the modern philosophy that is the problem of understanding. The creative work of the hermeneutical classic Gadamer is taken as an example for analyzing the hermeneutical measurement of the problem. The author considers understanding as one of the epistemological strategies of the 20th century and as the way of human's existence in the world (ontological aspect).

Keywords: hermeneutics, epistemology, understanding, pre-understanding, dialog, existential measurement, critic of scientific cognition, historicity and applicability of understanding.

Х. Г. Гадамер — классик философской герменевтики. Его работа «Истина и метод» — важнейшее, если не самое важное, сочинение о герменевтике, написанное в двадцатом столетии. Как утверждает В. С. Малахов, новизна подхода Гадамера в том, что он меняет акценты — сосредоточивает внимание не на философском аспекте герменевтики, а на герменевтическом — философии¹. Именно поэтому для того, чтобы решить главную задачу нашего научного исследования — прояснение поля значений и смыслов герменевтического феномена и установление его связи с наукой, мы обратились к творчеству Гадамера и попытались проанализировать герменевтический аспект его философии.

По-нашему мнению, главной тематической областью, в которой выявляется герменевтическое измерение философствования Гадамера, является проблема понимания, занимающая центральное место в творчестве философа.

Актуальность этой проблемы для Гадамера очевидна. Во-первых, по мнению Гадамера, «феномен понимания пронизывает все связи человека с миром»². Во-вторых, — в контексте творчества Гадамера этот тезис особенно интересен — Гадамер считает, что именно углубление в феномен понимания должно привести к осоз-

нанию границ науки и легитимации других, стоящих вне науки, способов познания.

Более того, Гадамер утверждает, что и в рамках самой науки надо поставить под вопрос легитимацию господствующего положения науки, понимаемой в современном значении. Здесь Гадамер прежде всего имеет в виду понятие науки, восходящее к Декарту и ориентированное на образец экспериментально-математической физики. Конечно, Гадамер не отрицает необходимости метода в гуманитарных науках. Но вместе с тем он видит одну из основных задач приложения герменевтики к «наукам о духе» в том, чтобы открыть возможность постановки вопроса об истине в гуманитарных науках там, где неприменимы строгие научные методы, обеспечить разведение понятий истины и метода, соединенных в рамках восходящего к Декарту понятия науки.

Итак, научное познание, считает Гадамер, нельзя сводить к какой-либо системе прочно обоснованного познания, отвечающего методологическому идеалу науки. Следствием чего является утверждение Гадамера, что многие науки, в частности науки о духе, сближаются со способами постижения истины, которые лежат за пределами научной методологии. Или говоря словами Гадамера, «все это такие способы постижения, в

которых возмещает о себе истина, не подлежащая верификации методологическими средствами науки»³. Причиной же такого положения дел может быть только, справедливо считает Гадамер, признание самостоятельного значения феномена понимания в самой науке.

Отсюда важная особенность философской герменевтики Гадамера: она не сводится к разработке методологии понимания текстов, а представляет собой своего рода философию понимания, в которой пониманию придается универсальный характер. Это означает, что понимание рассматривается, во-первых, как одна из эпистемологических стратегий двадцатого века, и, во-вторых, в онтологическом аспекте, т. е. как способ существования человека в мире.

Важно подчеркнуть, что и до сих пор не утихает интерес к рассматриваемой нами проблеме. Многие исследователи отмечают растущий интерес к пониманию во всех его аспектах — от социально-психологического и лингвистического до онтологического⁴. Но изучение литературы по данной проблеме привело к некоторому парадоксу. Практически везде, как некий штамп, утверждается, что проблематика понимания традиционно связывается с герменевтикой как наукой об истолковании и именно в герменевтике понимание является важнейшей, ключевой проблемой. Подробный анализ взглядов Шлейермахера, Дильтея и других представителей герменевтики содержится в работах А. И. Ракитова, П. П. Гайдено, В. У. Бабушкина, Г. И. Рузавина, А. Л. Никифорова, Ю. В. Комоедова и др. Приведенный перечень свидетельствует о достаточно устойчивом интересе ученых к рассматриваемой нами проблеме. Однако этот интерес носит, как правило, сопутствующий характер и выявляется в процессе решения иных исследовательских задач. Сам же феномен понимания в качестве целостного герменевтического феномена, как нам показалось, ускользает от внимания ученых.

Какие идеи являются содержательным основанием философии понимания Гадамера — вот вопрос, который мы ставим перед собой, помня о том, что именно смысл этого вопроса, следуя герменевтической логике вопроса-ответа, и задает направление осуществляемого нами наброска смысла.

Пред-понимание связано с идеями историчности и аппликативности понимания. Во второй части «Истины и метода» Гадамер формулирует мысль о радикальной исторической обусловленности понимания. Интересно, как Гадамер понимает эту самую историчность. Дело в том, что, говоря об историчности, Гадамер имеет в виду не столько прошлое, сколько временность и конечность существования человека как таковые. Отсюда его знаменитый тезис — «мы не просто живем в истории, мы и есть сама история»⁵. Субстрат истории образует традиция, которая по существу есть длительная значимость (прагмати-

ческая, ценностная, интеллектуальная) одного и того же смыслового образования в исторически изменчивых обстоятельствах. Если так, то как замечает Е. Борисов, «историческое бытие не может быть фактом в смысле данности, оно может быть только актуальным «свершением» в современности»⁶.

Эти размышления приводят к двум значимым для Гадамера выводам.

Во-первых, всякое понимание не есть только мыслительная деятельность субъекта, оно уже изначально включено в определенную традицию понимания: чтобы что-то понять, надо уже обладать пониманием этого — т. е. тем, что Гадамер называет пред-пониманием.

Что такое предпосылки понимания? Как считает Гадамер, существо истории составляют предрассудки. Гадамер выступает против традиционного понимания предрассудков как чего-то ложного, субъективного и связывает такой неверный ход мысли с прошлыми установками и требованиями эпохи Возрождения и Просвещения: «очистить разум от предрассудков», прежде всего религиозных. Гадамер видит иной аспект в понятии «предрассудок»: пред-рассудок — это предварительное рассуждение, которое лежит в основании процесса понимания. Поэтому пред-рассудок и не препятствует пониманию, а способствует ему.

Итак, условием предварительного понимания, по Гадамеру, является предрассудок, заданный традицией, уходящей корнями в культуру, социальные нормы, стандарты образа жизни. Поэтому нет человека, который мог бы избежать влияния предрассудка.

Во-вторых, несмотря на то, что нет беспредпосылочного мышления, не беспредрассудочного понимания, все-таки этим не исчерпывается весь процесс понимания. Вторую — не менее важную его сторону — составляет личный опыт понимания. Более того, Гадамер считает, что это есть не только способность как некая возможность, но настоятельная необходимость личного прочтения текста (текст понимается в широком смысле, как некая реальность, требующая понимания себя), его переосмысления и переоценки, или «переписывания». А. Н. Суворова замечает, что «интерпретация текста состоит не в воссоздании первичного авторского текста, а в создании собственного Авторского Текста, источником которого Гадамер усматривает собственный — герменевтический — опыт. Этот опыт является основой, который задает алгоритм понимания. Опыт «Я» становится отправной точкой формирования горизонта — горизонта понимания»⁷. И таким образом, можно утверждать, что Гадамер говорит не только о коллективных предпосылках понимания, но и его «личной» обусловленности. Кстати, это еще одно значение понятия предпонимания, заимствованное Гадамером у Хайдеггера и творчески перерабо-

танное. Это привело к тому, что понимание раскрывается Гадамером как особого рода деяние, а именно как смысловое свершение, суть которого заключается в том, чтобы мертвые смыслы сделать живыми, и тем самым продлить действительную, живую историю.

Однако наиболее для нас интересной идеей Хайдеггера является решительный отказ от редукции проблематики понимания к гносеологическим задачам. Как утверждает Е. В. Бакеева, «в своей «экзистенциальной феноменологии» Хайдеггер подчеркивает вторичность всеобъемлющих претензий чистого разума по отношению к «необосновываемой и невыводимой фактичности существования, или экзистенции». Тем самым понимание освобождается от власти исходной познавательной установки, утверждаемой трансцендентальной философией, и обретает онтологический статус»⁸. Таким образом, суть «онтологического поворота» (вначале — быть, потом — знать) в рассмотрении проблематики понимания связана, прежде всего, с признанием невозможности основать понимание на каком бы то ни было теоретическом фундаменте. Из чего следует, делает вывод Е. В. Бакеева, что понимание, будучи осмысленным как «модус бытия», оказывается принципиально непознаваемым и неартикулируемым условием всякого знания. Начатая Хайдеггером и продолженная последующими философами, в частности Гадамером, традиция трактует понимание как деятельность, связанную с постоянным творением смысла — в противоположность его механическому усвоению и фиксации в процессе познания.

И таким образом становится очевидным, почему в герменевтике мысль/смысл никогда не бывает окончательными: все новые обстоятельства постоянно побуждают человека к дальнейшим размышлениям. Как справедливо указывает В. С. Малахов, «цель понимания Гадамер усматривает не в «воспроизведении», а в «произведении» смысла. Или иначе, свою основную задачу философская герменевтика видит не в реконструкции (замысла), а в конструкции (смысла)»⁹.

Что касается собственно понимания — выделенного нами второго аспекта проблемы, то главным здесь является подчеркивание Гадамером языкового характера понимания. Говоря словами философа, «всякое понимание есть проблема языковая и оно достигается (или не достигается) в медиуме языковости»¹⁰. Это положение настолько очевидно для Гадамера, что в доказательствах не нуждается. Чтобы предельно заострить этот тезис, Гадамер пишет: «Я полагаю, что не только процедура понимания людьми друг друга, но и процесс понимания вообще представляет собой событие языка — даже тогда, когда речь идет о внеязыковых феноменах или об умолкнувшем и застывшем в буквах голосе — событие языка, свершающееся в том внутреннем диа-

логе души с самой собой, в котором Платон видел сущность мышления»¹¹.

Следует подчеркнуть, что Гадамер далек от инструменталистского понимания языка. Язык для него — это не просто орудие для обмена информации, не этнический язык, но единство мысли и среда, в которой мы взаимопонимаем. Язык рассматривается Гадамером, с одной стороны, как носитель культурных кодов и отложившихся в нем форм культурного опыта, а, с другой, как нечто, способное вмещать истину бытия. И отсюда вытекает нетривиальное следствие герменевтики Гадамера, определившее ее своеобразие. Речь идет о том, что Гадамер смещает фокус проблемы понимания с личности на смысл, по поводу которого эта личность размышляла. Стало быть, истолкованию в его герменевтике подлежит не то, что хотел сказать автор текста, а то, что в этом тексте «хотело сказаться», т. е., по словам Гадамера, сама «суть дела». Примечательно в этом отношении то, что эту мысль Гадамер четко формулирует дважды: в своей главной работе «Истина и метод», а также в статье «О круге понимания» своего знаменитого сборника «Актуальность прекрасного». Он пишет: «Задача герменевтики — прояснить это чудо понимания, а чудо заключается не в том, что души таинственно сообщаются между собой, а в том, что они причастны к общему для них смыслу»¹².

Для того же, чтобы прояснить «общий смысл», или, говоря по-иному, «суть дела», надо начать разговор. А поскольку с точки зрения Гадамера, разговор есть повсюду и возможен как с другими, так и с вещами, преданием, различными культурами, то это обстоятельство свидетельствует о коммуникативном характере процесса понимания. И здесь мы выходим на третий аспект проблемы, а именно на то, что понимание всегда есть взаимопонимание и осуществляется на принципах диалога. В этом для Гадамера состоит фундаментальная истина герменевтики. Он пишет: «...истину не может познавать и сообщать кто-то один. Всемерно поддерживать диалог, давать сказать слово и инакомыслящему, уметь усваивать произносимое им — вот в чем душа герменевтики»¹³.

Давая общую характеристику феномена понимания, нельзя пройти мимо не раз высказанного Гадамером предупреждения об опасности превращения понимания в очередной какой-либо научный метод. Исходя из такого понимания понимания и следуя гуманистической традиции, герменевтика Гадамера фактически противопоставляет картезианскому общему разуму здравый смысл и мудрость. Не методический разум, а широта образования и опыт, по мнению Гадамера, приближают к истине в «науках о духе».

Подробный анализ этих гносеологических понятий герменевтики Гадамера дается в статье М. А. Шестаковой «Функции здравого смысла в герменевтике Гадамера». Основной идеей статьи

является утверждение об принципиально неметодическом характере мудрости и здравого смысла. Как известно, метод характеризуется воспроизводимостью и в этом отношении представляет собой общедоступное средство познания. Каждому открыт путь к истине, именуемый методом. В противовес этому, мудрость — свойство элитарное, поскольку мудрец — явление неординарное. Связывая в своей герменевтике гуманистическую традицию с идеалом античного мудреца, Гадамер делает познание и истину в рамках гуманистической традиции прерогативой немногих.

Кроме того, пишет М. А. Шестакова, «здравый смысл, являющийся одной из составляющих мудрости, гуманистическая традиция вписывает в этический контекст: здравомыслие предполагает нравственный фундамент»¹⁴. При этом речь идет не о конкретных установках морали, а о нравственном совершенстве личности, высказывания которой могут быть поняты как суждения здравого смысла.

Наряду с двумя вышеуказанными характеристиками гуманистического понятия здравого смысла можно выделить еще одну черту. Гадамер полагает, что здравый смысл можно сравнить с интуицией художника или искусствоведа, прямо усматривающего истинно художественную ценность, мгновенно отличающего шедевр от подделки. Такое сравнение становится более оправданным, если учесть, что Гадамер рассматривает искусство и эстетический опыт как особый способ постижения истины, на который, в частности, должна опираться герменевтика. Эстетический опыт является для Гадамера и мерилем гуманитарных наук. В понимании Гадамера, история, например, стоит ближе к искусству, чем к научному познанию.

Итак, мы рассмотрели некоторые идеи герменевтики немецкого философа, связанные с осмыслением им проблемы понимания. В заключение приведем слова Гадамера, раскрывающие суть процесса понимания и в некотором смысле подводящие итог нашим размышлениям. Гадамер полагает, что понимание как герменевтиче-

ский феномен есть «опыт осмысления — осмысления, непрестанно продолжающего выражать себя средствами языка, осмысления, никогда не начинающегося с нуля и никогда не замыкающегося на бесконечности»¹⁵.

Примечания

1. Малахов В. С. Философская герменевтика Г. Г. Гадамера // Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. С. 326.

2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы филос. герменевтики. М. : Прогресс, 1988. С. 38.

3. Там же.

4. Достаточно только назвать некоторые диссертации, которые были представлены к защите в последнее время: 1. Аветисян Б. А. Знание и понимание в познавательном процессе 2. Бакеева Е. В. Понимание как воссоздание смысла бытия: апофатический путь. 3. Гаврина Е. Г. Понимание: предметно-логический и культурно-исторический аспекты. 4. Кислицына Т. Г. Понимание в структуре гуманитарного знания. 5. Медведев В. А. Понимание как культуротворческая деятельность: Онтологические аспекты объективности смысла. 6. Ноздринова Г. Н. Понимание как стратегия социального познания. // <http://diss.rsl.ru/index.php?lang=ru&module=info&url=about>.

5. Гадамер Х.-Г. Цит. соч. С. 325.

6. Борисов Е. Аппликативность и объективность истолкования в герменевтике Х.-Г. Гадамера // <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/30809>.

7. Суворова А.Н. Введение в современную философию // <http://psylib.org.ua/books/suvan01/txt10.htm#top>.

8. Бакеева Е. В. Понимание как воссоздание смысла бытия: апофатический путь // <http://diss.rsl.ru/index.php?lang=ru&module=info&url=about>.

9. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. С. 329.

10. Там же. С. 43.

11. Там же. С. 44.

12. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. С. 345; Гадамер, Х.-Г. Актуальность прекрасного. С. 73.

13. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. С. 8.

14. Шестакова М. А. Функции здравого смысла в герменевтике Гадамера // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. № 4. 1999. С. 94.

15. Там же. С. 15.

Поступила в редакцию 20 декабря 2009 г.

СИДОРОВА Ульяна Владимировна, старший преподаватель кафедры философии ЮУрГУ. Окончила философский факультет УрГУ (г. Екатеринбург) по специальности «Онтология и теория познания». В настоящее время обучается в заочной аспирантуре УрГУ.

SIDOROVA Ulyana Vladimirovna is the senior lecturer of the Philosophy Department of South Ural State University. Research interests: hermeneutics of H. G. Gadamer philosophy.

ТРЕБОВАНИЯ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ МАТЕРИАЛОВ

Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации от 19 февраля 2010 г. № 6/6 журнал включен в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук».

1. В редакцию предоставляется электронная (документ Microsoft Word) версия работы, экспертное заключение о возможности опубликования работы в открытой печати, сведения об авторах (Ф.И.О., место работы, звание и должность для всех авторов работы, сроки обучения в аспирантуре для аспирантов), контактная информация ответственного за подготовку рукописи (адрес, телефон, e-mail).

2. Структура статьи: УДК, название, список авторов, аннотация (не более 500 знаков), список ключевых слов, текст работы, литература (в алфавитном порядке, ГОСТ 7.1-2003). После текста работы следует название, аннотация, список ключевых слов и сведения об авторах на английском языке.

3. Параметры набора. Поля: зеркальные, верхнее — 23, нижнее — 23, левое — 22, правое — 25 мм. Шрифт — Times New Roman, кегль — 14. Отступ красной строки 1,25—1,27 см, интервал между абзацами 0 пт, межстрочный интервал — полуторный. Рисунки и схемы должны быть сгруппированы и иметь названия.

4. Адрес редакции научного журнала «Вестник ЮУрГУ» серия «Социально-гуманитарные науки»: Россия, 454080, г. Челябинск, пр. им. В. И. Ленина, 76, главный корпус, Южно-Уральский государственный университет, Исторический факультет, кафедра «История», 303/1. Тел./факс (351) 267-91-01, ответственному редактору профессору Балакину Виктору Сергеевичу, ответственному секретарю доценту Кривоноговой Светлане Анатольевне.

5. Полную версию правил подготовки рукописей и пример оформления можно загрузить с сайта ЮУрГУ (<http://www.susu.ac.ru>), следуя ссылкой: «Научные исследования», «Издательская деятельность», «Вестник ЮУрГУ», «Серии».

6. Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается.

7. Подписной индекс Вестника ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки»: 29076, каталог «Пресса России». Периодичность выхода — 2 номера в год.

ВЕСТНИК ЮЖНО-УРАЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

№ 8(184) 2010

Серия
«СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ»

Выпуск 14

Отв. ред. серии Балакин В. С.

Компьютерная верстка Феркель В.Б., Шехирев С. Е.

Издательский центр Южно-Уральского государственного университета

Подписано в печать 20.03.2010. Формат 60×84 1/8. Печать трафаретная.
Усл.-печ. л. 17,67. Уч.-изд. л. 16 + 0,8 вкл. Тираж 500 экз. Заказ 86/193.

Отпечатано в типографии Издательского центра ЮУрГУ.
454080, г. Челябинск, пр. им. В. И. Ленина, 76.