



искусство и культура и текст
язык и культура — книжная культура
культура и цивилизация



СФЕРА КУЛЬТУРЫ

научный рецензируемый журнал
2020.1 (1)

— Arts & Culture — Culture & Text
Language & Culture — Book Culture
— Culture & Civilization

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Самарский государственный институт культуры» (СГИК)

СФЕРА КУЛЬТУРЫ

SPHERE OF CULTURE

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ

№ 1 (1) 2020

СФЕРА КУЛЬТУРЫ

Научный рецензируемый журнал
№ 1 (1) 2020
12+

Главный редактор О.С. Наумова

Издается с 2020 года
Выходит 4 раза в год
ISSN 2713-301X
Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ № ФС 77 - 79145 от 22.09.2020 г.
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых
коммуникаций

Учредитель:
Федеральное государственное бюджетное образова-
тельное учреждение высшего образования «Самарский
государственный институт культуры»

Адрес учредителя:

ул. Фрунзе, 167,
Самара, 443010
8(846) 332-76-54
rektor@smrgaki.ru

Издатель:
Федеральное государственное бюджетное образова-
тельное учреждение высшего образования «Самарский
государственный институт культуры»

Адрес издателя:

ул. Фрунзе, 167,
Самара, 443010

Адрес редакции:

ул. Фрунзе, 167, каб. 210,
Самара, 443010
8(846) 333 22 35
sphereofculture@smrgaki.ru

Полнотекстовая версия журнала размещена
в свободном доступе на официальных сайтах
ФГБОУ ВО «СГИК» <http://journal.smrgaki.ru>
научной электронной библиотеки www.elibrary.ru

Редактор Л.В. Кузьмина
Дизайн-верстка А.А. Шишканова
Компьютерная верстка Н.А. Зимина

При использовании опубликованных в журнале материа-
лов ссылка на журнал обязательна.
Рукописи рецензируются.

Подписано в печать 23.11.2020
Дата выхода в свет 25.11.2020

Формат 70x100/16

Усл. печ. л. 12,6
Тираж 200 экз. Цена свободная

Издание отпечатано в РИО ФГБОУ ВО «СГИК» по адресу:
ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
E-mail: rio@smrgaki.ru

© Самарский государственный институт культуры, 2020
© Сфера культуры, 2020

SPHERE OF CULTURE

Scientific peer-reviewed journal
№ 1 (1) 2020
12+

Chief Editor Olga Naumova

Published since 2020
4 issues per year
ISSN 2713-301X
Registration certificate
ПИ № ФС 77 - 79145 22.09.2020
issued by the Federal service for supervision
of communications, information technology and mass
communications

Founder:
Federal State Budgetary
Educational Institution of Higher Education
"Samara State Institute of Culture"

Founder's address:

167 Frunze Str.,
Samara, 443010
8(846) 332-76-54
rektor@smrgaki.ru

Publisher:
Federal State Budgetary
Educational Institution of Higher Education
"Samara State Institute of Culture"

Publisher's address:

167 Frunze Str.,
Samara, 443010

Editorial office address:

167 Frunze Str., office 210,
Samara, 443010
8(846) 333 22 35
sphereofculture@smrgaki.ru

The full-text version of the journal
is freely available on the official
SSIC websites <http://journal.smrgaki.ru>
scientific electronic library www.elibrary.ru

Editor L. V. Kuzmina
Design-layout A.A. Shishkanova
Desktop publishing N.A. Zimina

When using materials published in the journal,
a link to the journal is required.
Manuscripts are reviewed.

Signed to the press 25.09.2020
Release date 26.09.2020

Format 70x100/16

Conv. pecs. l. 12,6
The circulation of 200 copies. Free price

The publication is printed in the editorial and publishing
Department SGIK 167 Frunze Str., Samara, 443010
E-mail: rio@smrgaki.ru

© Samara State Institute of Culture, 2020
© Sphere of culture, 2020

Главный редактор

Наумова Ольга Сергеевна, доктор культурологии, доцент, исполняющий обязанности ректора Самарского государственного института культуры, член Союза журналистов России

Заместитель главного редактора

Сложеникина Юлия Владимировна, доктор филологических наук, профессор, исполняющий обязанности проректора по научной работе и международным связям Самарского государственного института культуры

Научный редактор

Растягаев Андрей Викторович, доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой философии и филологии Самарского государственного института культуры

Ответственный редактор

Немцев Леонид Владимирович, кандидат филологических наук, доцент Самарского государственного института культуры

Редакционная коллегия

Агеева Галина Михайловна, доктор культурологии, профессор, профессор Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева

Андреева Ольга Владимировна, доктор исторических наук, профессор, профессор Высшей школы печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета

Артамонова Людмила Михайловна, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой Самарского государственного института культуры

Бурлина Елена Яковлевна, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой Самарского государственного медицинского университета

Вохрышева Маргарита Георгиевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор Самарского государственного института культуры

Вэньбо Чжан, кандидат филологических наук, доцент, главный редактор и основатель научного журнала Фуяньского педагогического университета провинции Аньхой

Дворкина Маргарита Яковлевна, доктор педагогических наук, профессор, главный научный сотрудник Российской государственной библиотеки

Домнина Светлана Валентиновна, доктор экономических наук, доцент, заведующий кафедрой Самарского государственного института культуры

Дятлов Дмитрий Алексеевич, доктор искусствоведения, доцент, профессор Самарского государственного института культуры

Журчева Ольга Валентиновна, доктор филологических наук, доцент, профессор Самарского государственного социально-педагогического университета

Журчева Татьяна Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент, доцент Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева

Ионесов Владимир Иванович, доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой Самарского государственного института культуры

Калегина Ольга Анатольевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор Казанского государственного института культуры

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор, профессор Российского государственного гуманитарного университета, член-корреспондент Российской академии естественных наук

Корецкая Марина Александровна, доктор философских наук, доцент, профессор Самарского государственного института культуры

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, академик и член Президиума Российской академии художеств, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания

Курмаев Михаил Владимирович, доктор исторических наук, доцент, профессор Самарского государственного института культуры

Куштым Евгения Александровна, кандидат философских наук, доцент, проректор по научной работе и международному сотрудничеству Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского

Мазурицкий Александр Михайлович, доктор педагогических наук, доцент, профессор Московского государственного лингвистического университета

Мотульский Роман Степанович, доктор педагогических наук, профессор, генеральный директор Национальной библиотеки Беларуси

Левитт Маркус, доктор филологических наук, почетный профессор Дорнсифского колледжа литератур, искусств и наук Университета Южной Калифорнии

Летина Наталия Николаевна, доктор культурологии, доцент, профессор Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского

Лирицис Иоаннис, доктор философии, профессор археометрии и естественных наук Эгейского университета

Логонова Марина Васильевна, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, заслуженный деятель науки Республики Мордовия

Панченко Анатолий Михайлович, доктор исторических наук, доцент, старший научный сотрудник Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук

Перайка Анна, доктор философии, эксперт-культуролог, исследователь визуальной культуры, масс-медиа и креативных практик, лектор Университета Риека

Плешкевич Евгений Александрович, доктор педагогических наук, доцент, главный научный сотрудник Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук

Портнова Татьяна Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина, член Союза театральных деятелей РФ, Международной академии культуры и искусства, Петровской академии искусства и наук, Почетный доктор (Великобритания)

Самарин Александр Юрьевич, доктор исторических наук, доцент, заместитель генерального директора по научно-издательской деятельности Российской государственной библиотеки

Скоробогачева Екатерина Александровна, доктор искусствоведения, доцент, директор музея, профессор Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, главный научный сотрудник Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, член-корреспондент АРС

Стоянова Радостина, кандидат филологических наук, главный ассистент Института болгарского языка им. профессора Л. Андрейчина Болгарской академии наук

Хлыщева Елена Владиславовна, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой Астраханского государственного университета

Шуб Мария Львовна, доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой Челябинского государственного института культуры.

Chief Editor

Olga Naumova, Doctor of Cultural Sciences, Acting Rector, Samara State Institute of Culture, member of Russian Union of Journalists

Deputy Chief Editor

Yulia Slozhenikina, Doctor of Philological Sciences, Professor, Acting Vice-Rector for Research and International Affairs, Samara State Institute of Culture

Science Editor

Andrey Rastyagayev, Doctor of Philological Sciences, Chair, Samara State Institute of Culture

Assistant Editor

Leonid Nemtsev, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Samara State Institute of Culture

Editorial Board

Galina Ageeva, Doctor of Cultural Sciences, Professor, N. P. Ogarev Mordovia State University

Olga Andreeva, Doctor of Historical Sciences, Professor, Higher School of Press and Media Industry, Moscow Polytechnic University

Lyudmila Artamonova, Doctor of Historical Sciences, Professor, Chair, Samara State Institute of Culture

Elena Burlina, Doctor of Philosophy, Professor, Chair, Samara State Medical University

Margarita Vokhrysheva, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Samara State Institute of Culture

Zhang Wenbo, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Chief Editor, Journal of Fuyan Pedagogical University, Anhui Province, China

Margarita Dvorkina, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Chief Researcher, Russian State Library

Svetlana Domnina, Doctor of Economic Sciences, Chair, Samara State Institute of Culture

Dmitry Dyatlov, Doctor of Art History, Professor, Samara State Institute of Culture

Olga Zhurcheva, Doctor of Philological Sciences, Professor, Samara State University of Social Sciences and Education

Tatyana Zhurcheva, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Samara National Research University (Samara University)

Vladimir Ionesov, Doctor of Cultural Sciences, Chair, Samara State Institute of Culture

Olga Kalegina, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Bibliography and Document Science, Kazan State Institute of Culture

Igor Kondakov, Doctor of Philosophy, Professor, Russian State University for the Humanities; Corresponding Member of the Academy of Sciences

Marina Koretskaya, Doctor of Philosophy, Professor, Samara State Institute of Culture

Oleg Krivtsun, Doctor of Philosophy, Professor, Academician and Member of the Presidium of the Russian Academy of Arts; Honored Worker of Arts of the Russian Federation; Chief Researcher, State Institute of Art History

Mikhail Kurmaev, Doctor of Historical Sciences, Professor, Samara State Institute of Culture

Evgeniya Kushtym, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Vice-Rector for Research and International Affairs, Tchaikovsky South Urals State Institute of Arts

Alexander Mazuritsky, Doctor of pedagogical Sciences, Professor, Moscow State Linguistic University

Roman Motulsky, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Director General, National Library of elarus

Levitt Marcus, PhD, Professor Emeritus, University of Southern California, USA

Natalya Letina, Doctor of Cultural Sciences, Professor, K.D. Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University

Lyricis Ioannis, PhD, Professor of Archaeometry and Natural Sciences, Aegean University

Marina Loginova, Doctor of Philosophy, Professor, Chair, N.P. Ogarev National Research Mordovian State University; Honored Scientist of the Republic of Mordovia

Anatoly Panchenko, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Senior Researcher, the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

Anna Peraika, PhD, Expert-culturologist, Researcher of Visual culture, Mass media and Creative practices, Lecturer, University of Riieka, Croatia

Evgeny Pleshkevich, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Chief Researcher, the State Public Scientific-Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

Tatiana Portnova, Doctor of Art History, Professor, A.N. Kosygin Russian State University, member of the Russian Theater Union, International Academy of Culture and Art, Petrovsky Academy of Arts and Sciences. Doctor of Science (Honoris Causa) United Kingdom

Alexander Samarin, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Deputy General Director of the Russian State Library

Ekaterina Skorobogacheva, Doctor of Art History; Museum Director; Professor, I. Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture; Chief Researcher, L. Sobinova Saratov State Conservatory

Radostina Stoyanova, Ph.D., Chief Assistant, Institute for Bulgarian Language "Prof. Lyubomir Andreychin", Bulgarian Academy of Sciences, Bulgaria

Elena Khlyscheva, Doctor of Philosophy, Professor, Chair, Astrakhan State University

Maria Shub, Doctor of Cultural Studies, Professor, Chair, Chelyabinsk State University.

Искусство и культура**О.А. КРИВЦУН**Антропологическая интерпретация
неклассического искусства**Arts & Culture****O.A. KRIVTSUN**Anthropological interpretation
of non-classical art

13

Е.А. СКОРОБОГАЧЕВАТеологическая доминанта творчества
И.К. Айвазовского**E.A. SKOROBOGACHEVA**The theological dominant
in I. Ivazovsky's work

30

М.Я. КУКЛИНСКАЯПроблема идентификации жанра
в творчестве В.А. Моцарта (на примере
оперы «Cosi fan tutte»)**M.YA. KUKLINSKAYA**The problem
of genre in mozart
(on "Cosi fan tutte")

37

Культура и текст**С.А. ГОЛУБКОВ**Скрытые языки русской сатиры
и юмористики**Culture & Text****S.A. GOLUBKOV**The hidden languages of russian
satire and humour

51

В.А. ГАВРИКОВХудожественная словесность
в контексте синтеза искусств
(на материале интермедийных
текстов с сингулярным авторством)**V.A. GAVRIKOV**Verbal art in the context
of art synthesis (on the material
of intermedial texts with
singular authority)

61

Язык и культура**Л.М. АЛЕКСЕЕВА, С.Л. МИШЛАНОВА**К истокам социотерминоведения:
социокультурные контексты
функционирования термина**Language & Culture****L.M. ALEKSEEVA, S.L. MISHLANOVA**On the origins of socioterminology:
socio-cultural contexts
of a term's functioning

77

Е.В. ВОХРЫШЕВАЗаголовки в англоязычных СМИ
как фактор манипулятивного
лингвокультурного влияния в
информационной войне**E.V. VOKHRYSHEVA**Titles in the english language press
as a factor of manipulative
linguocultural influence in
information wars

87

Книжная культура**М.Г. ВОХРЫШЕВА**Методология научных дисциплин
документально-коммуникационного
комплекса**Book Culture****M.G. VOKHRYSHEVA**The methodology of the disciplines
that constitute the system of
documentation and communication

101

**Е.А. СКОРОБОГАЧЕВА,
А.В. СОЛДАТОВА**

Проблемы развития художественного
иллюстрирования детской книги
(конец XVII – начало XX в.)

**E.A. SKOROBOGACHEVA,
A.V. SOLDATOVA**

Problems of development of the art
of illustrating children's books (late
18th-early 20th century)

114

Культура и цивилизация

Culture & Civilization

Е.А. ТЮГАСHEV

Социально-философские основания
типологии цивилизаций

E.A. TYUGASHEV

The socio-philosophical foundations
for a typology of civilizations

125

Персоналия

В.И. ИОНЕСОВ

М. Эпштейн - «человек словотворящий»

16 вопросов Михаилу Эпштейну
о культуре, о времени и о себе

135

Рецензии

Ю.В. СЛОЖЕНИКИНА

Образ - концепт - философия - искусство
(Рец. на изд.: Логинова М.В.
Современная философия искусства:
концептосфера: учеб. пособие. Саранск:
Изд-во Мордов. ун-та, 2020. 220 с.)

151

Требования к оформлению статьи

153



**ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА
НАУМОВА**

главный редактор
журнала «Сфера культуры»,
и.о. ректора СГИК,
доктор культурологии,
доцент, член Союза
журналистов России

Уважаемые читатели!

У вас в руках первый номер журнала «Сфера культуры». Это издание – один из важнейших шагов на пути к изменениям в культурной и научной среде Самарского региона и в жизни Самарского государственного института культуры.

«Сфера культуры» – это первый научный рецензируемый журнал, созданный в стенах вуза с полувековой историей. В нашем издании найдут отражение актуальные вопросы культурологии, искусствоведения, филологии, философии, подготовки специалистов социокультурной сферы. Это открытая академическая площадка для обмена интеллектуальным опытом, апробации результатов исследований, запуска креативных идей, обсуждения гуманитарных проектов, популяризации новых знаний, сохранения культурных традиций и внедрения новых практик. Журнал публикует результаты теоретических и прикладных исследований, способствующих пониманию направлений развития современной социокультурной политики. Каковы драйверы и тенденции культурных изменений? В чем состоит созидательный потенциал институций культуры? Каково место России в мировом культурном процессе? Эти и другие вопросы, которые образуют региональную, федеральную и мировую повестку, мы и задаем себе в попытке приблизиться к поискам актуальных ответов.

Для публикации в журнале мы принимаем материалы из любых уголков страны и мира. Мы надеемся, что опыт прочтения, а, возможно, и сотрудничества с нами окажется интересным и максимально полезным!

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

ARTS & CULTURE



УДК 75.03

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_13

О.А. Кривцун

Москва

Государственный институт искусствознания

oleg_krivtsun@mail.ru

АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НЕКЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Историческое движение культуры Нового времени способствовало рождению феномена «неклассического искусства» как рационального недоверия к рациональному. Пересмотр наступил в результате кризиса классического рационализма 30-х гг. XIX века.

Новое искусство поставило под сомнение абсолютность норм классического искусства. В живописи это проявилось превалированием принципа живописности (цвето-световых отношений) над пластичностью (первенство линии, рисунок), динамики над статикой, атектоники над тектоникой, сдвигом от центральной оси картины в пользу так называемого «пейзажного видения» с несколькими центрами. Художник XIX – XXI вв. понимает, что его жизнь протекает в условиях совсем иной картины мира и прикладывает много усилий, чтобы его произведения могли бы стать художественным эквивалентом противоречивой эпохи, выраженным адекватными красками, линиями, сложно построенной композицией, деформированным пространством, смещением центра картины, ее устойчивости. Как следствие, меняется язык живописи. Опробованные и адаптированные средства классического искусства оказываются непригодны для претворения драматических и трагических коллизий, происходящих с человеком Новейшего времени.

Интерпретируя острые, болезненные, гнетущие образы Эгона Шиле, Рене Магритта, Френсиса Бэкона, Ансельма Кифера, Жана-Мишеля Баския, философия искусства фиксирует состояния болезненной эротики, одиночества, острой тревоги, экзистенциального тупика, антропологической катастрофы. И тем не менее – у всех перечисленных творцов – сильное письмо. Произведения названных художников XIX века не вписываются ни в какой ожидаемый, привычный «формат», однако они полны некоей скрытой витальности. Целый ряд примеров неклассического искусства демонстрируют, что живописцы не очень-то робеют, решая сегодня по-своему проблему «искусство и зло».

Ключевые слова: классическое искусство, неклассическое искусство, новая картина мира, язык искусства, эволюция языка искусства.

Большинство современных зрителей редко питают бесспорные симпатии к искусству Новейшего времени, т. е. к искусству XX и XXI веков. Чаще относятся к нему с подозрением – приглядываясь, сопоставляя, сомневаясь, отвергая. Действительно, на первый взгляд, новейшие практики живописи почти не имеют ничего общего с живописью времен ее расцвета: искусством XVII и XVIII вв., времен Рембрандта, Веласкеса, Рубенса, Гойи, Пуссена.

Именно в эти века триумфа классической живописи, наследующей творческие

завоевания Возрождения, выдающиеся художники довели до совершенства принцип светотени как психологический инструмент письма. Научились обходиться без контура в изображениях фигур и предметов, работая лишь с помощью наложения тонких переходов красочных пигментов. Виртуозное претворение приемов *сфумато* великолепно смягчало очертания моделей, создавало эффект их рассеивания, исчезновения в пространстве, позволяло передавать окутывающий их воздух. Техника *лессировки*, основанная на нанесении тонких

(почти прозрачных) красок друг на друга, позволяла добиваться нежных переливчатых тонов. Все эти важные составляющие классической живописи придавали картине сочность, утонченность, особое настроение. Упомянутые техники в сочетании с мастерским владением *теорией перспективы* позволяли создавать иллюзию изображения пространственных объектов на плоскости: рождали картину с большой глубиной. Картину, в которую можно «войти» и которую интересно «обживать» изнутри. Рождалось произведение, которое можно обозначить словами: не «как в жизни», а *сама жизнь*.

Даже этот краткий обзор неувядающих достоинств классической живописи позволяет судить об огромных усилиях в достижении мастерства ее творцов. Для того чтобы стать заметной фигурой в художественной жизни Европы XVII–XVIII вв. были необходимы годы специального образования. Требовалось владение высочайшей культурой техники письма. Какова бы ни была изначальная одаренность – только длительная упорная учеба, тренировка глаза, тренировка руки, выработка своей неповторимой *маэстрии*, свободы и виртуозности письма постепенно превращали подмастерье в мастера.

Сейчас в искусстве XX и XXI вв. этого нет. Все, что было возвращено опытом великих мастеров классического искусства, оказывается невостребованным. Отсюда и недовольство той части публики, художественный вкус которой воспитан на общении с произведениями классических художественных музеев и галерей. Однако не будем сетовать по этому поводу. Модифицируется язык живописи, и искусство по-прежнему *дает каждому столько, сколько человек способен от него взять*. Тем более, что в ряде стран (в особенности в России) продолжает существовать развитая система академического художественного образования. Выпускаются живописцы, скульпторы, графики, владеющие бесспорными способностями классических творческих практик. В художественных вузах России

обучается большое число иностранных студентов, желающих овладеть академическими приемами письма. Однако созданные сегодня картины, портреты на основе классической школы чаще всего проходят по ведомству «маскульта» – отражают вкусы не очень просвещенной, художественно неподготовленной аудитории, заполняют особняки хозяев с большими амбициями, но недостатком художественного чутья.

Молодой художник, выпускник классического творческого вуза, чаще всего не знает, что ему делать с полученной академической выучкой. Он, человек XXI в., уже успел посетить все ведущие музеи мира, досконально знаком и с творчеством импрессионистов, и с творчеством кубистов, с панорамой достижений экспрессионизма, сюрреализма, «нового реализма», «новой эмоциональности», «новой вещественности», поп-арта и т. д. (К слову сказать, лучшие произведения творцов перечисленных новаторских художественных течений XX в. уже во многом музеефицированы, т. е., в известной мере, приравнены к классике). В мире растет и расцветает сеть музеев современного искусства (Contemporary Art). Новый художник понимает, что его жизнь протекает в условиях совсем иной картины мира и прикладывает много усилий, чтобы его произведения были способны стать художественным эквивалентом внутреннего мира человека его времени, выразили дух современной ему эпохи. Уже опробованные и адаптированные средства для этого непригодны.

Конечно, и в прошлом – в творчестве Иеронима Босха, Питера Брейгеля, Франсиско Гойи, нередко мы встречаем образы, повествующие о «мире на грани катастрофы», демонстрацию чудовищных, страшных образов, совсем не из области классики, сюжетов, не столько предписанных академической выучкой, но вырывавшихся у творцов произвольно. Дело в том, что поствозрожденческий художник-исследователь никогда не ограничивал сферу своего творчества лишь образами романтической

линии, душевного равновесия, покоя. Дерзкая кисть каждого крупного художника полна саркастического вольнодумства, стремления продемонстрировать и «изнанку мира»: отсюда и эсхатология Босха, сомнение в существовании в мире надежных опор Брейгеля, жутковатые образы Гойи.

Новейший художник еще в большей мере ощущает себя исследователем всех сторон жизни – разумеется, задействуя в творчестве не столько «рацио», сколько интуицию, собственное чутье, художнический вкус и проницательность.

Почему искусство в последние полтора столетия отличается особо сильным вниманием к изломанному, «ночному сознанию»? Новый художник понимает, что его жизнь протекает в условиях совсем иной картины мира и прикладывает много усилий, чтобы его произведения были бы созвучны полному противоречий духу современного времени, были бы художественным выражением эпохи, рассказанным красками, линиями, сложно построенной композицией, деформированным пространством, соотношением объемов – всем тем, чем владеет язык живописи. Уже опробованные и адаптированные средства классического искусства оказываются непригодны для претворения драматических и трагических коллизий, происходящих с человеком Новейшего времени.

Истоки и природа неклассического искусства

Неклассическим искусством сегодня обозначают сумму художественных практик, развернувшихся в европейском искусстве приблизительно с середины XIX в. в разных видах искусств. Авторы произведений неклассических форм художественного творчества ориентированы на способы выразительности, ставящие под сомнение абсолютность норм классического искусства. В живописи это проявилось в *превалировании принципа живописности* (цвето-световых отношений) *над пластичностью* (первенство

линии, рисунка), *динамики над статикой, атектоники над тектоникой, сдвига от центральной оси картины в пользу так называемого «пейзажного видения»*, сообщающего картине сразу несколько центров.

Рождение феномена «неклассического искусства» было подготовлено самой логикой исторического движения культуры Нового времени. Если попытаться выразить это в краткой формуле – на определенном этапе поисков человека возникает *рациональное недоверие к рациональному*. Кризис классики наступил как следствие кризиса классического рационализма, вспыхнувшего в европейской культуре начиная с 30-х гг. XIX века. Терпит распад вера в возможности совершенного устройства мира на разумных основаниях. Коллективные конвенции, идеи демократии и парламентаризма, так выстраданные людьми, в итоге не смогли кардинально изменить жизненные устои. Опора на науку как концентрацию высших рациональных способностей человека, как оказалось, также не делает человека счастливым, не решает глобальных проблем и не исправляет большинства его недостатков. Декларируемые ценности не имеют ничего общего с теми механизмами, которые на деле вершат жизнь. Таким образом, кризис классики был следствием антропологического кризиса, крушением базовых опор, выступавших основой всех устремлений людей, начиная с Возрождения. Человек вступал в эпоху Нового времени окрыленный *надеждой*, а завершал эту эпоху с чувством *отчаяния*.

В *словаре теории искусства* незабываемое положение заняли опознавательные признаки художественности: *прекрасное, мера, гармония, целостность, форма*. Реальная художественная практика, интеллектуальная атмосфера середины XIX столетия свидетельствовали о принципиально новой ситуации. Важнейшим признаком неклассической эстетики стало вытеснение на периферию понятия прекрасного. Отныне прекрасное воспринимается *не как коренное предназначение искусства, а как одна из его возможностей*.

Понятия красоты и искусства все более дистанцируются, а новые представления о художественности в большей степени отождествляются с понятиями «выразительное», «занимательное», «убедительное», «оригинальное», «интересное». Эти новые тенденции в искусстве и его теории вдохновлялись идеей творчества, свободного от панлогизма, не спрямлявшего парадоксальность реального мира, но обладавшего способностью вобрать в себя все его нерациональные стороны. По мнению Ницше, любые прекрасные формы эксплуатируют изначальную «слабость иллюзии и умеренности». В современном искусстве «вообще нельзя принимать в расчет категорию красоты, хотя заблуждающаяся эстетика, занимающаяся заведенным в тупик и вырождающимся искусством, привыкнув к понятию “красоты”, все еще продолжает делать это» [1, с. 204].

Все частные споры и дискуссии в итоге восходили к глобальной дилемме: что хотела бы прочувствовать публика – *власть действительности* (враждебной, бесчеловечной, опасной), которую художник вскрывает и анализирует, или же *власть искусства как мира, преодолевающего и нейтрализующего действительность*? Совместить и то и другое, как это демонстрировало искусство прошлого, в новых условиях было невозможно.

Из этого следует, что *ризоматическое сознание* – одновременное сосуществование параллельных ориентиров, при котором ни один не является доминирующим – зародилось уже в это время. Ризоматическое сознание в искусстве и в культуре взяло на себя функцию формирования новой картины мира, предполагающей сосуществование разных художественных миров, каждый из которых правомерен и культивирует собственную модель человека, по-своему обоснованную.

Такие, к примеру, неклассики, как прерафаэлиты, ищут опоры в девственном царстве позднего Средневековья, акцентируя «неземные, загадочные, экзотические состояния». Однако на деле

внимательный зритель видит, что плод творчества и Г. Россетти, и Д. Миллеса – это *сакральные сюжеты, написанные декадантизированным сознанием*. Прерафаэлиты удерживались каким-то образом на пограничье высокого эстетического вкуса и желания производить массовый эффект. Оттого их «новая чувственность» – иногда с привкусом глянца, а их новая живописность порой переходит в самодовлеющую декоративность.

Другие неклассики транспонируют жизнь в царство игры: так, картины импрессионистов радуют глаз бесцельной игрой со светом, эйфорией случайных находок, потоками чистых эмоциональных энергий. Поиски «центральных смыслов», как и опыт живописи в «рассказывании историй», с этих творческих позиций кажутся занятием сомнительным. За этим – тоже есть истина.

Третьи – О. Домье и Г. Курбе – апологеты реализма, жизненной прозы, порой даже утрированной, порой гротескно-эротичной. Но и такое прочтение мира – правомерно, убедительно, несет свою правду. Или же столь авторитетный сегодня их современник Сезанн. Станковизм Сезанна с его сосредоточенным желанием представить «истину в живописи» был по-своему претворением пантеистического чувства предметного мира, нащупыванием его надличностных, объективных оснований. Его произведения сложно написаны: пространство картин Сезанна всегда перенапряжено.

Все перечисленные опыты по-своему равновелики. Можно даже утверждать, что поиски новой художественной лексики на рубеже XIX–XX вв. по-прежнему происходили на фоне пиетета перед идеей *творчества как приращением бытия*. Но здесь уже – многовекторный поиск, отражающий весь мыслимый спектр интересов самого человека. Теперь уже никто не претендует на истину в последней инстанции. Кончилось время так называемой «обязывающей эстетики». Художнику отныне присуще чувство, что он сам гораздо больше знает о человеке,

чем все представители «выводного знания» – ученые и философы. *В то время как философия ищет истину, искусство уже заключает ее в самом себе.* Убежденность в этой важной идее стремительно растет по экспоненте вплоть до нашего времени.

Непрерывное наложение художественных практик явилось причиной того, что уровень энтропийности (избыточности) элементов художественного языка стал резко возрастать. Состояние культурной избыточности и многогранности – это условие обеспечения свободы современного человека. Каждый находит свое, сам производит селекцию, «прислоняется» к любимому художественному течению или же множит свои пристрастия, избирает состояние «плавающей идентификации». Так или иначе, *избыточность, одновременность, симультанность художественных жестов, языковых приемов активно способствуют развитию гибкости нашей психики, нашего мышления.* Разнообразие композиций, парадоксальные связи, не прямые логические ходы, смещения, соседства – все это мощный ресурс самопревышения, который дарит человеку художественное воображение.

Усваивая способы обращения с различными художественными творениями, человек обретает возможность *проигрывать новые модели сущего и его связей*, по-новому оценивать роль детали, фрагмента, схватывать новые типы целостности, соединять ранее несоединимое в своем сознании. Именно в этом – обратное креативное влияние художественных поисков неклассического искусства. Психологи установили такую закономерность: разглядывание сложной и непонятной живописной картины, незнакомого композиционного пространства тренирует способности гештальта – т. е. *схватывания в единую структуру первоначально, казалось бы, разнородных, несовместимых элементов.* Необычность, оригинальность художественного языка на любых этапах истории тренирует и расширяет способности воображения человека, развивает его ассоциативный аппарат, помогает человеку разбивать формулы обыден-

ного сознания. В итоге неклассическое искусство преобразует сами мыслительные структуры человека, переориентируя их на видение *ацентричного мира.* Новое творчество в лучших своих образцах помогает адаптации человеческого сознания, его включению в непростые приемы осмысления сущего.

Поиск новой выразительности приводит к модификации изобразительных форм: насыщенность пластической памяти человечества побуждает авторов к особому лаконизму. Все это – фиксация особого уровня плотности ассоциативного аппарата современного человека, для которого уже один только намек моментально воссоздает *целое.* Это такое состояние сознания, которому не требуется столь подробное изложение, как в прежние века, так как художественная память и внутренний словарь ее символов существуют в постоянном перетекании и взаимодействии. И когда мы говорим о таких новейших языках искусства, как *бриколаж, открытая форма, дословность* (способы выразительности до-, между-, вместо- конвенциональных знаков), *мультирецепция, симультанность*, то оцениваем эти способы выразительности как важные художественные эквиваленты уже *действительно существующего* в человеческом сознании. То есть видим в них новые замеры языком искусства того, что свершается в человеческой памяти, в воображении, в человеческой интуиции.

Подобные новые тенденции в искусстве и в его теории вдохновлялись идеей творчества, свободного от панлогизма, не спрямлявшего парадоксальность реального мира, но обладавшего способностью вобрать в себя все его нерациональные стороны. Таковы, к примеру, импрессионисты – Эдуар Мане, Эдгар Дега, Огюст Ренуар, Клод Моне, Пабло Пикассо, Анри Матисс и другие, убедительно утверждавшие *правомомерность субъективности и относительности человеческого восприятия*, делавшие цвет, свет, воздушное пространство, форму автономными составляющими своего языка.

Незыблемое академическое понятие «цветовая толерантность» уходит с авансцены теоретического искусствознания как отжившее. Новые художники смело сталкивают насыщенные тона: коричневое и синее, ярко-зеленое и красное и т. д. Такая практика характерна для столь крупного течения XX в., как экспрессионизм, возникшего в самом начале XX в. и протянувшего свою эстетику выразительности вплоть до сегодняшнего дня.

Хрестоматийные тексты в старых учебниках будут повествовать, что экспрессионизм возник как «болезненная реакция на уродства цивилизации начала XX века, на Первую мировую войну и революционные движения». Но такое объяснение – поверхностно, схематично, оно фиксирует лишь изображение вне его сложного выражения. Да, его первые авторы – поколение, травмированное бойней мировой войны. Однако в своих произведениях они не транслировали увиденное, но являли собой новый тип художественного сознания, выражавший необычными средствами тот новый мир и того нового человека, который занял место классических форм.

Экспрессионизм в XX в. представлен во множестве художественных форм, включая живопись, литературу, театр, архитектуру, музыку, танец, кинематограф. Преобладание негативного строя образов само по себе ничего не говорит о силе и влиятельности этого художественного направления. Франц Марк, Эмиль Нольде, Эрнст Кирхнер, Макс Пехштейн, Отто Мюллер разработали собственные приемы изобразительного языка. При помощи угловатых, искореженных линий, быстрых и грубых мазков, кричащего колорита, контрастных цветов художники выражали состояние взвинченности, зашкаливающие эмоции восторга, негодования, ужаса.

Течение экспрессионизма (в частности, творчество художников близких группе «Мост», основанной в 1905 г.) демонстрирует колоссальную энергетику, которую невозможно объяснить, лишь тщательно описывая используемые ими

средства. С одной стороны, экспрессионисты возвели роль цвета до *самоценной составляющей* произведения. Столь изобильное использование «ударных» тонов – кирпичного, пламенно-красного, глубинно-синего, фиолетового, на первый взгляд, ничего хорошего не сулит; все они как будто бы излучают вибрации тревоги, это действительно физические свойства, несущие в генетической памяти человека импульсы возбуждения и даже раздражения. С другой стороны, каким-то фантастическим способом собственно *физическое воздействие цвета, не переставая быть таковым*, одновременно переходит в *символическое*. И тогда первоначально мрачное, тяжелое настроение в портрете прочитывается уже как медитативное, самоуглубленное. Скошенная композиция, накренные фигуры, предельное (часто крупными, пастозными мазками) сгущение и кристаллизация природных стихий – воздуха, воды, ураганного ветра, свинцовых облаков – обнаруживает своеобразный «сезаннизм» экспрессионистов.

В приемах их письма видна редукция центральных и фоновых образов к трапезовидным формам, конусам, квадратам. Все эти находки *визуально определяют энергию*: там, где у импрессионистов явлены легкий бриз и свежий морской ветерок, у экспрессионистов накатывает буря или готова взорваться затаенная, сокрытая сила. В произведениях последних звучит густая, почти оглушающая мощь органа, кажущаяся зыбкость атмосферических явлений модифицируется в их твердость, власть – то ли мирового духа, то ли величия человека, умеющего устоять в *предлагаемых условиях*. Разумеется, у мэтров этого течения есть и самоирония, и растерянность, но главное в их произведениях – это колоссальная *воля к жизни*. Перед нами явлен высокий творческий образец *интеллекта*, позволивший художникам, не поступаясь искренностью, детонировать душевное состояние *из мира абсурда в мир «не-абсурда»*. Продемонстрировать в качестве главного основополагающего смысла

произведений огромную силу духа, значительность, «самостояние» своих моделей, пейзажей, натюрмортов.

Эти смысловые акценты, несмотря на хрестоматийные искусствоведческие заклинания о «болезненности и «душевной изломанности» экспрессионистов, непостижимым образом – вне убедительных концептуальных авторских программ, вне конвенциональной художественной символики – все-таки пробиваются к сердцу зрителя. Интересно, что всякий раз размышляя о секретах воздействия такого типа искусства, не решаешься применить для его оценки столь высокое и хрупкое понятие как «аура». Скорее перед нами явлена *сильная энергетика, эмпатия, прямой эмоциональный удар*, вызывающий глубокое влечение и симпатию к художнику тех, кто после этого удара устоял на ногах. Развивая и модифицируя эстетику экспрессионистского письма, состоялись как выдающиеся художники Василий Кандинский, Анри Матисс, Макс Бекман, Оскар Кокошка, Марианна Веревкина, Алексей Явленский и многие другие, ставшие ныне классиками.

Важно понять: все переломы в художественном сознании живописцев, поэтов, композиторов на рубеже XIX–XX вв., конечно же, были мотивированы *как извне* (всем комплексом культурных идей в философии, науке, практике), *так и изнутри*: напряженной работой с модификацией языка живописи. Новейшие художественные течения, каждое по-своему, меняли как то время, в котором жили, так и сознание воспринимающего их произведения человека.

Негативные образы в новейшем искусстве

Первое, что бросается в глаза, в искусстве последних ста пятидесяти лет заметно возросла доля негативных образов. Но прежде надо попытаться ответить на вопрос: что мы определяем в качестве негативного в искусстве? Они негативны с обыденной, моральной сто-

роны или же негативны с эстетической точки зрения? Как философия искусства сегодня способна интерпретировать острые, болезненные, гнетущие, образы Эгона Шиле, Рене Магритта, Френсиса Бэкона, Ансельма Кифера, Жана-Мишеля Баския? Их произведения демонстрируют состояния болезненной эротики, одиночества, острой тревоги, экзистенциального тупика, едва ли не антропологической катастрофы. И тем не менее – у всех перечисленных творцов – *сильное письмо*. В этом признании будут едины большинство искусствоведов. Произведения названных художников XX в. не вписываются ни в какой ожидаемый, привычный «формат», однако они полны какой-то скрытой *витальности*. Оказывается, что живописцы не очень-то робеют, решая сегодня по-своему проблему «*искусство и зло*». Способны творить так, что искусство способно соперничать с жизнью в любом ее обличье. Если восприятие таких произведений и не вызывает катарсис в его классическом понимании («очищение через страх и сострадание трагическому действию»), то подобное восприятие полно сопереживания, эмпатии, вовлеченности в произведение. А это уже немало, чтобы мы могли говорить о полноценном художественном контакте автора и зрителя.

Возвращаясь к художникам-классикам, важно признать: при всех радужных надеждах и обещаниях Просвещение потерпело фиаско. Опора на науку как концентрацию высших рациональных способностей человека, как оказалось, не делает человека счастливым, не решает глобальных проблем и не исправляет большинства его недостатков. Английский мыслитель Бернард Мандевиль (1670–1733), автор нашумевшего произведения «Басня о пчелах», утверждал: «То, что делает человека общественным животным, заключается не в его общительности, не в добродушии, жалостливости или приветливости, не в других приятных, привлекательных свойствах. Самыми необходимыми качествами, делающими человека приспособ-

собленным к жизни в самых больших, в самых счастливых и процветающих обществах, являются его наиболее низменные и отвратительные свойства» [2, с. 45]. В басне открыто разрабатывались тезисы прямо противоположные возрожденческим установкам. В адрес тех, кто хотел бы возродить «золотой век», Мандевил с сарказмом замечает, что в таком случае они должны быть готовы не только стать честными, но и питаться желудями.

Жесткая концепция Мандевила явилась попыткой прервать инерцию мышления, порождавшую штампы наподобие такого: «человеческая природа от рождения не хороша и не плоха, поддается совершенствованию» и т. п. По-своему это был смелый шаг – непредвзято оценить человеческую сущность через всю сложность отношений биологического и социального, определяющую содержание реальных действий. Особое внимание Мандевил уделит роли цивилизации в этом процессе, которая сама нередко ставит человека в условия, провоцирующие авантюризм, смену ролей, готовность поступаться убеждениями или не иметь никаких убеждений.

Мандевила критиковали за то, что он не просто говорил о «маргинальных» сторонах человеческой личности, но фактически акцентировал их как *универсальные, неизменные* свойства его натуры. Косвенно в произведении Мандевила прочитывается попытка в той или иной мере объяснить поиски, происходящие в это время в искусстве, не чурающемся негативных характеров и отрицательных героев.

Размышляя о нарастании феномена «ночного сознания» в искусстве, нельзя не упомянуть и важный тезис, содержащийся в работах Гегеля. В работах мыслителя есть размышления о том, что *зло в мировой истории играло гораздо большую роль, чем добро*. Это не означает в устах Гегеля, что большинство людей корыстны, недоброжелательны и полны пороков. Но означает, что политические интриги, авантюризм капиталистического предпринимательства,

ставка на низменные качества человека чаще выступали детонатором социокультурных перемен, чем человеческая благонамеренность.

Особую проблему на пути понимания отношений искусства и морали представляет осмысление причин привлекательности для искусства аффективных сторон человеческой психики, экстремальных порывов человеческой души, часто влекущих за собой тяжкие последствия и даже катастрофы. Очевидно, элементы «ночного сознания», проявляющиеся через экстремальные ситуации в произведениях искусства, в той или иной мере *живут в каждом из нас*. Негативный, остро-конфликтный материал, привлекающий искусство, есть более богатая жизнь, чем та, которая дана нам в непосредственном опыте. Во многом такое внимание искусства отвечает и глубинной потребности нашей психики. Зарубежные и отечественные психологи на разном материале неоднократно приходили к выводу, что *инстинкт разведки, поиска нового, живущий в каждом человеке, способен порой даже превышать инстинкт самосохранения*. Потребность выйти за рамки рационально освоенного, действовать рискуя, повиноваться внутренней стилии может оттеснить инстинкт безопасности. С одной стороны, несомненно, любой организм стремится к равновесию и адаптации, но с другой – возведенное в абсолют равновесие грозит превратиться в стагнацию. Тогда и возникает стремление к нарушению адаптивности, стремление соотнести себя с более сложной и необычной ситуацией.

Потребность превзойти себя предполагает процесс усложнения навыков, обретение более многомерных возможностей. Внешние обстоятельства могут быть максимально благоприятны, не посылать импульсы тревоги, однако человек способен «без причины» расстаться с уютом и отправиться путешествовать на лодке в Атлантический океан, начать восхождение в горы, хотя это и сопряжено с риском для жизни. Об этой потребности как о глубоко природной, сущностной

«эксцентричности человека», потребности выйти за данные субъекту границы много писали философы и психологи [3, с. 31-58]. Именно бескрайнее пространство во внутреннем мире человека, все его поле возможного и делает его человеком, выделяет из остального мира. В философской антропологии такое выделение как раз и увязывается с «эксцентрическим» (по выражению Хельмута Плеснера) положением внутреннего человека по отношению к самому себе внешнему.

Стремление внести разнообразие, раздвинуть рамки обыденного побуждает к переживанию того, что превосходит норму. Можно ли говорить, что подобные зрительские установки свидетельствуют о неких порочных свойствах человеческой натуры, которые эксплуатирует искусство? Главный герой Герман в опере «Пиковая дама» П.И. Чайковского поет: «Гляжу я на тебя и ненавижу, а насмотреться вдоволь не могу». Вспомним и самого А.С. Пушкина: «Все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного сулит неизъяснимы наслаждения». Очевидно, речь здесь идет о тех магнетических состояниях, которые эстетика может интерпретировать как *мрачное величие* и которые по-своему также притягательны. Более того, тяга к неизъяснимой метафизике, к неизреченному, к смутно предчувствуемому – это глубокая сущностная сторона художественного творчества.

По наблюдению авторитетного исследователя художественных потребностей Дж. Кавелти, обыватель ищет в восприятии новых произведений подтверждения уже ему знакомых норм, отношений, понятий. Он ценит произведения эскапистские, позволяющие уйти от действительности, не напрягаясь в распознавании незнакомой символики и лексики. Искушенный знаток искусства, напротив, готов к восприятию всей неоднозначности и сложности художественных решений. В артхаусном искусстве художественное претворение всегда непредсказуемо, в нем отсут-

ствует конвенциональность, присущая «формульному миру», оно требует удержания и совмещения в памяти многих ассоциаций, чувствительности к тонкой нюансировке. В результате восприятия артхаусных произведений живописи, литературы, театра многие проблемы могут остаться нерешенными, стать источником новой неопределенности и беспокойства для человека. Массовый зритель хочет «прикрыть» незнакомое. Обыватель никогда не согласится признать внутри своего сознания и бессознательного существование противоречивых, неадаптированных свойств психики, которые открывают ему новые произведения. Знаток, напротив, хочет открыть незнакомое, не боится признать весь спектр действительно существующим *внутри него*.

С этих позиций вполне внятно довольно резкое высказывание много размышлявшего на эту тему мудрого Томаса Манна: «Кто разгадает суть и стать жизни в искусстве? Кто поймет, как прочно сплывались в ней самообуздание и необузданность? ...Наш мастерский стиль – ложь и шутовство, наша слава и почет нам оказываемый, – вздор, доверие, которым нас дарит толпа, – смешная нелепость, воспитание народа и юношества через искусство – не в меру дерзкая, зловещая затея. Где уж быть воспитателем тому, кого с молодых ногтей влечет к себе бездна» [4, с. 214]. Действительно, в мучительном горниле творчества переплавлены необузданность и самообуздание, страсть и культура, инстинкт и чувство формы. Художник не знает прикреплённости к раз найденному, хочет прорваться за открывшиеся горизонты, прийти к осознанию собственной способности *быть*, невзирая на тяжесть открывшихся истин.

Не будем скрывать: в совокупности своих образов и выразительных средств новое искусство оказывается весьма проблематичным, «неудобным» для прямых воспитательных целей, где требуется внятность и недвусмысленность. Адекватно поймать интенции, излучае-

мые сложным художественным объектом, и верно оценить их способен человек, хорошо владеющий *способностью прочтения художественных опосредований*.

Что же ищет человек в страшном, угрожающем, в невообразимой пропасти? Может быть, это «темные стороны» человека ищут выход своим негативным эмоциям? Этот ответ не следует исключать. В значительной мере посредством искусства может происходить *изживание* страстей и пороков. Искусство в этом случае выступает в качестве зеркала, в котором человек видит собственное несовершенство. В художественном переживании человек может испытать на прочность свои убеждения и иллюзии. Перемещаясь в художественную реальность, он способен прикоснуться к скрытому от глаз беспощадному хаосу, готовому в любой момент взорвать каждую отдельную судьбу. Своеобразие художественного переживания-удовлетворения и состоит в том, что, с одной стороны, человек помещен в данную ситуацию, но с другой – остается вне ее. Данный механизм во многом определяет природу художественного катарсиса.

Таким образом, негативный (в этическом смысле) материал выполняет в искусстве важную роль. Так или иначе через испытание аффектированными переживаниями происходит приобщение к самым разнообразным, противоположным сторонам бытия, осуществляется процесс самоидентификации и социализации человека. Читатель и зритель фильтруют, отбирают те переживания и отношения, которые наиболее адекватны для их внутреннего мира. И вместе с тем убеждаются, что «в снятом виде» многие темные стороны и пороки присутствуют и в их собственном воображении.

Имеется еще одно объяснение внимания искусства к аффектированному, чрезмерному. Занимаясь уплотнением и концентрированным выражением больших человеческих страстей, искусство способно выявлять некие *сущностные стороны бытия*, которые в рутинном, повседневном существовании от нас

ускользают. То, что в художественном мире выступает как невероятное, острое, сбивающее с ног, способно приоткрывать скрытые аспекты жизни, «тайны бытия». В связи с этим Ж. Маритен считал возможным говорить об особой артистической морали, побуждающей художника к нравственно-рискованной пище. «Художник хочет вкусить от всех плодов земли, попробовать из всех ее сосудов и быть полностью обученным в опыте зла, чтобы затем питать им свое искусство» [5, с. 191]. *Поэтический опыт* художника «не от мира сего», наполненный разными аномалиями, в итоге побуждает его к эстетической добродетели. Сама же по себе добродетель не способна диктовать художнику верный поэтический выбор. (Сошлюсь на распространенное мнение по поводу творчества Френсиса Бэкона [6] и Дэмиена Херста [7]).

Сегодня не может не удивлять, что исследовательское направление «*антропология искусства*» возникло столь поздно. Человек творил искусство. Искусство творило человека. Прямой и обратный обмен идеями: – что есть антропная ценность? – происходил непрерывно, во всех типах культур. **Что** в мире проходит «по ведомству» человека, а **что** располагается «вне его», т. е. противно человеческой сущности? Если не все внутренние побуждения «усиливают человека», то что в таком случае *валентно* человеку, а что надлежит вытеснять и табуировать? В чем критерий «человекомерности» творческих практик, разнообразие которых в современном мире способно даже исследователя поставить в тупик?

Антропология искусства исходит из того, что главный стимул художественного творчества во все времена – это противоречие между *языковыми возможностями искусства* и *чувством жизни* человека, его экзистенцией. Важнейший тезис антропологии искусства: *все утвердившееся, освоенное – не может быть местом искусства*. Природа творческого акта как способность художника выйти за пределы себя, превзойти гра-

ницы адаптированного мира расширяет горизонты мыслимого, постижимого. Современный художник открывает новые и новые зоны человеческой аффективности, всякий раз заставляя иначе работать наши чувственные и познавательные способности. Отсюда и тщетность деления современного искусства на «правильное» и «неправильное»; что связано со стремительной модификацией эстетического, расширением спектра выразительных возможностей визуального, вербального, музыкального языков. По сути дела, *сама природа художественного творчества выталкивает художника в такие сферы, приблизиться к которым иначе (вне найденного им языка искусства) он был бы не в состоянии* независимо от степени душевной и интеллектуальной концентрации, на которую он способен вне творчества.

Несмотря на проникновение в образный строй произведений новейшего искусства негативного материала, острые эксперименты по трансформации художественной формы, искусствовеждение продолжает искать такие измерения,

которые могли бы являть собой *устойчивые опознавательные признаки художественности, позволяли бы осознать современные критерии художественного качества*. Как уже упоминалось, для оценки высоты современных произведений искусства не всегда может использоваться классическое понятие катарсиса. Возможно, эффект сильного сопереживания зрителем произведений неклассического искусства, высокая концентрация внутренней энергии в момент восприятия может быть более точно выражена посредством понятия *витальности искусства*, которое по своему объему превышает понятие катарсиса.

Таким образом, «наличное бытие», и «заброшенность-в-мир», маркирующая роль «страха», «тревоги», ощущение человеком своей смертности, вносящее глубинные деформации в рефлексирующее сознание – это все факторы, не отягощающие роль и предназначение искусства, а заданная, то есть сегодня – *естественная среда его существования в современном мире*.

Список литературы

1. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Худож. лит., 1993. 670 с.
2. Мандевиль Б. Басня о пчелах. М.: Мысль, 1974. 375 с.
3. Плеснер Х. Ступени органического и человек: введение в философскую антропологию / пер. с нем. М.: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. 368 с.
4. Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10: Статьи. 1929-1955. М.: Гослитиздат, 1961. 696 с.
5. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. С. 171–207.
6. По сути, реализм: Фрэнсис Бэкон, Люсьен Фрейд и другие в Москве // The Art Newspaper Russia. 2019. 25 февр.
7. Демиен Херст, художник в самом расцвете сил // The Art Newspaper Russia. 2019. 03 июня.

Сведения об авторе:

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания

Козицкий пер., 5, Москва, 125009
 oleg_krivtsun@mail.ru

Дата поступления статьи: 12.08.2020

Одобрено: 14.09.2020

Дата публикации: 25.11.2020

Для цитирования:

Кривцун О.А. Антропологическая интерпретация неклассического искусства // Сфера культуры. 2020. № 1 (1). С. 13–29.

УДК 75.03

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_13

O.A. Krivtsun

Moscow

State Institute of Art Studies

oleg_krivtsun@mail.ru

AN ANTHROPOLOGICAL INTERPRETATION OF NON-CLASSICAL ART

The logic of the modern era prepared the way for the birth of “non-classical” art as it was a part of the growing distrust of rationalism. Skepticism of the classics came as a consequence of the crisis of classical rationalism that erupted in European culture starting in the 1830’s. The new art focused on ways of expression that cast doubt on the absolute norms of classical art. In painting, this was manifested in the prevalence of pictoriality (color-light relations) over plasticity (the primacy of the line, drawing), the dynamic over the static, atectonics over tectonics, and a shift from the central axis of the picture in favor of so-called “landscape vision,” in which the painting has several centers at once. Artists of the post-classical age (including the present) understand that life presents a completely different picture of the world and their works reflect a contradictory era, expressed by colors, lines, complex composition, deformed space, and displacement of the painting’s

fixed center. The language of painting dramatically changed. The tried and tested elements of classical art were unsuitable for depicting the dramatic and tragic collisions of modern times. In the sharp, painful, depressing images of Egon Schiele, Rene Magritte, Francis Bacon, Anselm Kiefer, and Jean-Michel Basquiat, modern philosophical art captures the conditions of unhealthy eroticism, loneliness, acute anxiety—an existential impasse, almost an anthropological disaster. Nevertheless, all of the creators listed have a powerful style. The works of these twentieth-century artists do not fit into any expected, familiar format but are full of hidden vitality. A number of examples of non-classical art demonstrate that in their own unique ways these painters are not afraid to confront the problem of good and evil.

Keywords: classical art, non-classical art, a new picture of the world, language of art, evolution of the language of art

References

1. Nietzsche, F. (1993) *Stikhotvoreniia. Filosofskaia proza* [Poems. Philosophical Prose]. St. Petersburg: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
2. Mandeville, B. (1974) *Basnia o pchelakh* [Fable of bees]. Moscow: Mysl'. (In Russian).
3. Plesner, X. (2004) *Stupeni organicheskogo i chelovek: Vvedenie v filosofskuiu antropologiu* [Steps of Organic and Man: Introduction to Philosophical Anthropology]. Moscow: Rossiiskaia politicheskaiia enciklopediia (ROSSPEN). (In Russian).
4. Mann, T. (1961) *Sobranie sochinenii v 10 t.* [Collection of essays: in 10 vols.]. T. 10: *Stat'i. 1929-1955* [Articles. 1929-1955]. Moscow: Goslitizdat, 1961. (In Russian).

5. Maritain, J. [1991] Otvetstvennost' khudozhnika [The Responsibility of the Artist]. *Samosoznanie evropeiskoi kul'tury XX veka: Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshchestve* [The Self-Awareness of European Culture of the 20th Century: Western Thinkers and Writers on the Place of Culture in Modern Society]. Moscow: Politizdat, 171–207. (In Russian).
6. Po suti, realizm: Frensis Bekon, Lius'en Freid i drugie v Moskve (2019) [In fact, Realism: Francis Bacon, Lucien Freud and Others in Moscow]. *The Art Newspaper Russia*. 25 fevralia. (In Russian).
7. Demien Herst, khudozhnik v samom rastsvete sil (2019) [Damien Hirst, Artist in His Prime]. *The Art Newspaper Russia*. 03 iiunia. (In Russian).

About the author:

Oleg A. Krivtsun, Doctor of Philosophy, Professor, Full member, Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, the State Institute of Art Studies

5 Kozitsky Per., Moscow, 125009
oleg_krivtsun@mail.ru



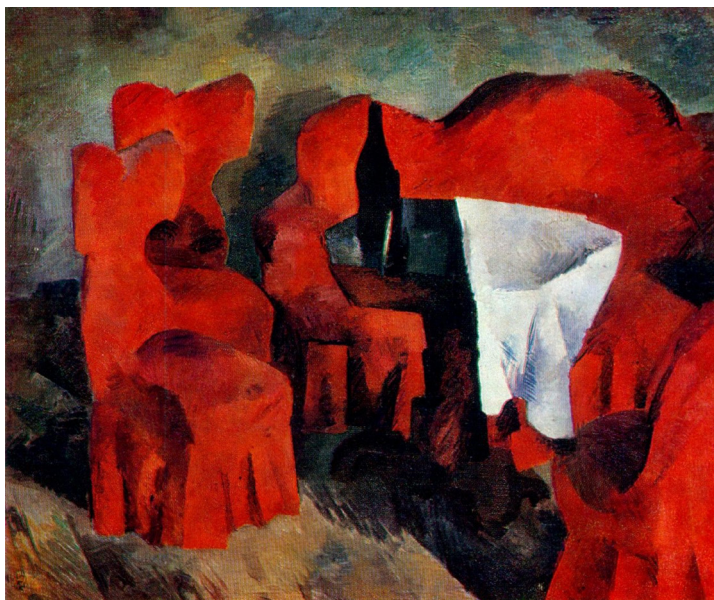
Эдуард Мане. Завтрак на траве. 1863



Эгон Шиле. Автопортрет. 1914



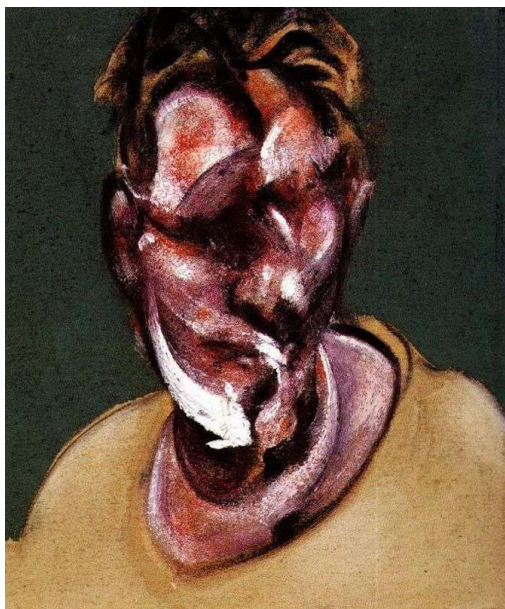
Марк Шагал. Прогулка. 1918



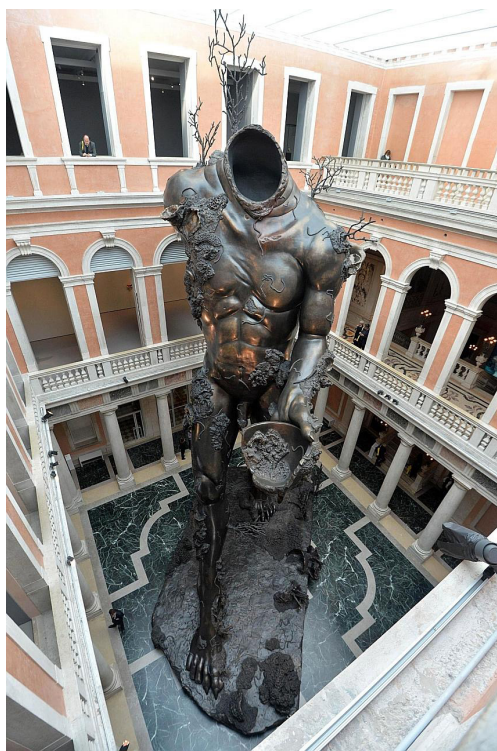
Роберт Фальк. Красная мебель. 1920



Борис Григорьев. Портрет В. Мейерхо́льда. 1923



Френсис Бэкон. Автопортрет. 1978



Демииен Хёрст. Демон. 2019



Демииен Хёрст. Демон. 2019 (фрагмент)

УДК 7.011.26

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_30

Е.А. Скоробогачева

Москва

Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Skorobogacheva@mail.ru

ТЕОЛОГИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА ТВОРЧЕСТВА И.К. АЙВАЗОВСКОГО

Теологической составляющей в творчестве И.К. Айвазовского не уделялось должного внимания исследователей. Впервые в статье сделана попытка рассмотреть ее как смысловую доминанту всего творчества художника. Для доказательства данной гипотезы привлечены как произведения живописца, так и обширные архивные материалы. На основании проведенного исследования заключаем, что теологическая смысловая доминанта полотен И.К. Айвазовского выражает суть его мировоззрения. Ее генезис обусловлен религиозно-философскими взглядами, глубинной приверженностью христианской вере художника, корреляцией живописных традиций в его творчестве.

Ключевые слова: живопись И.К. Айвазовского, теологическая направленность, иносказательность, корреляция традиций.

И.К. Айвазовский широко известен и в России, и за рубежом как выдающийся маринист, мастер мирового масштаба. Его произведения историко-религиозной живописи остаются, как правило, в тени. Теоогической составляющей в творчестве пейзажиста не уделяется должного внимания в монографических исследованиях о нем, в научных статьях, в выставочных проектах. За пределами внимания исследователей остаются вопросы генезиса обозначенных сюжетов, их иносказательной, «многослойной» наполненности, значения в многогранном творчестве художника, отражения его мировоззрения. Для раскрытия данных проблем значим метод комплексного междисциплинарного исследования с обращением к сферам искусствоведения, истории, богословия, философии. Важно отметить привлечение архивных документов и малоизвестных произведений.

Истоки теологической составляющей в творчестве живописца следует искать в генезисе его семьи, в традициях и образе жизни, которых он придерживался с детства, в специфике полученных им воспитания и образования. Иван Айвазовский (Гайвазовский Ованес Айвазян) происходил из армянского рода. Он родился на

юго-восточном берегу Крымского полуострова, в Феодосии, в семье купца, позже обедневшего торговца-толмача Айвазяна (Гайвазовского), был крещен под именем Ованес. В тот же день 17 (29) июля 1817 года священник армянской церкви Сурб-Саркис в Феодосии, где были крещены и другие дети семьи Айвазянов, сделал запись о рождении: «Ованес, сын Геворка (Георга) Айвазяна» [1].

Принадлежность к крымским армянам в жизни будущего художника сыграла немаловажную роль. Армянская колония в Крыму насчитывает более чем 600-летнюю историю. Первые поселения здесь появились еще ранее, в XI в., что было связано с вторжением в Армению турок-сельджуков и вынужденной эмиграцией многих армянских семей. Развитие Крымского полуострова в XVIII–XIX вв. позволило сформироваться здесь плеяде выдающихся деятелей, среди которых следует назвать прежде всего Айвазовского.

Окончив уездное училище в родном городе, он в 13-летнем возрасте был зачислен в симферопольскую гимназию. По ее окончании получил свидетельство, выданное в июле 1833 года. В прошении на имя директора гимна-

зии К. Гайвазовский писал: «Родной мой сын, Иван Гайвазовский, обучающийся в Таврической губернской гимназии, отправляется ныне в Санкт-Петербург для поступления в Академию художеств и имеет необходимость в свидетельстве об успехах в науках, о снабжении коего таким свидетельством покорнейше прошу Вашего Высочородия благорассмотрения и резолюции» [2].

Исключительный талант юного Айвазовского был подтвержден поступлением в 16-летнем возрасте в Санкт-Петербургскую императорскую академию художеств. Свой путь мастерства в «храме искусств» он начал как исторический живописец. Эскиз композиции на заданную тему «Предательство Иуды», подготовленный в 1834 г., спустя всего один год обучения, произвел самое благоприятное впечатление на педагогов академии.

Полагаем, что данный эскиз позволял судить об уверенном рисунке, грамотном, глубоко осмысленном композиционном построении, но все же ни в чем не выходил за рамки академических канонов, еще не отличался самобытностью художественного языка, не выражал яркую индивидуальность автора. Подлинным призванием дебютанта являлась пейзажная живопись, и потому он был определен в пейзажный класс известного художника М.Н. Воробьева, выдающегося мастера романтических ландшафтов, а затем весной 1837 г. – в класс батальной живописи профессора А.И. Зауервейда.

В последующие годы талантливый ученик проявил столь высокое мастерство и исключительную трудоспособность, что последовало беспрецедентное для академических реалий решение. Айвазовский на два года ранее положенного срока завершил обучение и был командирован на свою малую родину, в Феодосию, для осуществления самостоятельных живописных работ. Академический Совет решил «послать его на два лета в Крым с тем, чтобы на зиму он возвращался в Академию и давал

отчет о своих летних трудах, а зимнее время проводил в занятиях рисованием в натурном классе» [3, с. 186]. 3 октября 1837 г. последовало «Сообщение президента Академии художеств министру Двора о решении Совета Академии отправить Айвазовского за его успехи на натурные работы в Крым» [4].

Пребывание в Крыму, соприкосновение с родной древней землей, ее историей и традициями способствовало окончательному формированию личности, мировоззрения молодого художника. Маринистическая живопись стала главным направлением его творчества. С конца 1830-х гг., на наш взгляд, можно говорить о сложении синтезированного живописного языка феодосийского пейзажиста, о проявлении в нем многовекторности художественных влияний [5, с. 47]: почерка М.Н. Воробьева, манеры А.И. Зауервейда, воздействия уроков копирования «старых мастеров». Вдохновенно создаваемые морские пейзажи, которые И.К. Айвазовский предпочитал писать по памяти, отражали величие мироздания. Таким образом, хотя неявно, иносказательно, он обращался к теологическим образам.

Его марины, созданные в Крыму, заслуженно получили самые высокие оценки императора Николая I, руководства Императорской академии художеств. 3 июля 1840 г. был издан документ, сыгравший важную роль в дальнейшем творчестве Айвазовского – «Свидетельство от Академии художеств о командировании за границу для усовершенствования И.К. Айвазовского и других учеников Академии:

3 июля 1840 г.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

От императорской Академии художеств художникам 14 класса Николаю Бенуа¹, Михаилу Шурупову², Сократу

¹ Бенуа Николай Монтъевич (1813–1898) – архитектор.

² Шурупов Михаил Арефьевич (1815–1901) – архитектор, жил в то время в Италии.

Воробьеву³, Ивану Айвазовскому и Василию Штернбергу⁴ в том, что они, во исполнение высочайшего его императорского величества повеления, ныне отправляются за границу для дальнейшего усовершенствования в художествах пенсионерами Академии. Во уверение чего и дано сие свидетельство от Академии с приложением меньшей печати ее.

Конференц-секретарь
Григорович» [6].

20 июля 1840 г. Айвазовский отбыл из Санкт-Петербурга, из стен своей alma mater, за рубеж. Он направился в Италию, словно следуя известному изречению «Alle strade vanno a Roma» (итал.) – «Все дороги ведут в Рим», что в отношении творческого пути Айвазовского оказалось верным в полной мере, поскольку именно в Италии, в Ватикане, его полотно, наделенное теологическим звучанием, получило высокую оценку Папы Римского.

По дороге в Рим Айвазовский остановился в Венеции, чтобы встретиться с родным братом Саргисом, который, являясь глубоко верующим христианином, принял монашеский сан под именем Габриэл, жил в армяно-католическом монастыре, основанном в 1717 г. монахом Мехитаром (Мхитаром) на острове Святого Лазаря (Сан-Ладзаро-дельи-Армени).

Личность, одаренность и достижения Саргиса (Габриэла, Гавриллы) Айвазовского (Гайвазовского) (1812–1880) по-своему не менее значимы и масштабны, хотя и трудно сопоставимы с талантом и деятельностью его брата. Саргис был первым ребенком в семье Гайвазовских, и с ранних лет родители заботились о его образовании. Мальчик был отдан учиться в город Карасубазар (ныне Белогорск) в Крыму к Минасу Медици. Именно первый наставник направил юношу для продолжения обу-

чения в Академию мхитаристов на остров Святого Лазаря. В 1830 г. в 18 лет он был пострижен в монахи и настолько успешно постигал науки, что его блестящие способности были отмечены по достоинству. Уже через семь лет принял сан архимандрита, звание магистра богословия, тогда же стал секретарем Конгрегации, сохранял этот пост в течение десяти лет. С 1837 г. преподавал восточные языки, был удостоен звания профессора. Шесть лет спустя им был основан первый журнал академии «Базмавеп». Предполагаем, что личность брата и его призвание оказали немалое влияние на Айвазовского, в том числе на замысел и создание его широко известных полотен.

В 1841 г., уезжая из Академии мхитаристов, Айвазовский оставил в дар монахам свою картину на библейский сюжет «Хаос. Сотворение мира». Это было его первое, явно выраженное обращение через пейзажный жанр к теологической тематике, которая с 1841 г. постоянно присутствовала в его творчестве. Живописная композиция достаточно необычна по замыслу. Морскую бурю озаряет сверкающий свет кометы. Очертания контрастного, резкого света, который словно прорывается сквозь низко нависшие тучи, напоминает силуэт Творца мира. Мастерски исполненное полотно уже полностью характерно для творчества Айвазовского по специфике художественного языка: насыщенности тона, тонкости цветовых сочетаний, иллюзорности трактовки воды, «многослойности» иносказательного содержания. В то же время в пейзажной картине еще звучат отголоски искусства его учителя М.Н. Воробьева – это повышенный драматизм, несколько преувеличенная эффектность пейзажа, достигнутая с помощью световых контрастов. Картина сохранилась и ныне принадлежит тому же собранию – Музею армянской конгрегации мхитаристов в Венеции, на острове святого Лазаря.

В Италии Айвазовский уделяет внимание изучению живописи «старых мастеров» – художников эпохи Ренессанса, в творчестве которых тео-

³ Воробьев Сократ Максимович (1817–1888) – художник-пейзажист. Бенуа, Шурупов, Воробьев уехали в Италию раньше Айвазовского, который вместе с Штернбергом остался в Петербурге до 20 июля 1840 г.

⁴ Штернберг Василий Иванович (1818–1845) – живописец, жанрист, пейзажист.

логическая направленность была наиболее ярко выражена, а также живописцев XVII–XVIII столетий. Будучи в Риме, маринист был удостоен высочайшей чести – Папа Римский Григорий XVI избрал картину «Хаос» Айвазовского, написанную как вариант венецианской композиции «Хаос. Сотворение мира», для своего собрания. Понтифик изъявил желание приобрести полотно. Художник полагал, что не может позволить себе взять гонорар, и был удостоен золотой медали из рук главы католической церкви. Благодаря столь высокой оценке Его Святейшества, картина Айвазовского включена в коллекцию Ватикана. С успехом пейзажиста в шутивной форме поздравил Н.В. Гоголь: «Исполать тебе, Ваня! Пришел ты, маленький человек, с берегов Невы в Рим и сразу поднял «Хаос» в Ватикане!» [7, с. 142]. Художник М.И. Скотти знаменательному событию посвятил акварельную композицию «У Папы Римского», в которой сразу же узнается и коленопреклоненный Айвазовский перед понтификом, и его картина. Следует заключить, что композиция «Хаос», принадлежащая собранию Ватикана, свидетельствует о значимости для Айвазовского теологической тематики, продолжении работы над новыми художественными решениями.

Следуя духу времени, стилю романтизма, канонам академического искусства, а главное, своему собственному стремлению обращаться к вечным темам – «говорить» о тайне мироздания, воспевать благородство и мужество как отражение христианского учения, Айвазовский пишет полотна теологической направленности, обращаясь к библейской и средневековой истории, к античной мифологии. Таковы сюжеты картин, во многом созвучные духовным устоям и помыслам их автора, мариниста и гражданина⁵.

Каждый из сюжетов далеко не случаен для автора, связан с его душевными

переживаниями. Известно, например, что полотно «Сотворение мира» (1864 г.) он создавал, в течение девяти часов не отходя от холста, в состоянии особого творческого «горения». В том же году написанный «Всемирный потоп» являет катастрофу мирового масштаба, воплощение вселенской трагедии в море и небе. Неуспокоенность, глубина религиозно-философского, отчасти исторического, видения художника свойственны его полотнам на библейские сюжеты. Айвазовский создавал их преимущественно для армянских церквей в Феодосии, часто возвращаясь к композиции «Хождение по водам», находя новые трактовки, где морская стихия иносказательно решена живописцем как воплощение созидającego, светлого, спасительного божественного начала.

Контрастно решено полотно «Всемирный потоп», о чем сам автор рассказывал, обращаясь к эпистолярному жанру:

«20 ноября 1862 г. Феодосия.

...Я в восторге в настоящее время от своей картины «Всемирный потоп». Я ее почти оканчиваю, и она, смело могу сказать, есть лучшее мое произведение. В большом размере эта картина изображает самый потоп в самом разгаре, а другая будет, когда Ной со своими животными спускается с вершины Арарата при чудном восходе солнца и уже местами открылась из-под воды чудная природа. И эту вторую картину надеюсь к 15 января окончить» [8]. Приведенный фрагмент письма позволяет судить, насколько живописец был увлечен библейской тематикой, как важно было для него достичь желаемого художественного совершенства именно в этих полотнах.

Такая убежденность отражена и в его образе жизни: в исключительной значимости творческой, педагогической, благотворительной деятельности как христианского служения.

Среди полотен Айвазовского, в которых теологическая доминанта наиболее ярко выражена, выделим живописные произведения, посвящен-

⁵ «Сотворение мира», «Всемирный потоп», несколько вариантов композиции «Хождение по водам», «Встреча Венеры на Олимпе», «Нептун и Амфитрита», «Данте указывает художнику на необыкновенные облака».

ные Армении: «Крещение армянского народа», «Хримян Айрик в окрестностях Эчмиадзина», «Арагат», «Долина горы Арагат», «Ной спускается с горы Арагат». Сохранилось графическое произведение с близким названием «Сшествие Ноя с Арарата», созданное в 1897 г. Считаем, что оно могло служить эскизом для картины «Ной спускается с горы Арагат», которую предположительно следует датировать тем же 1897 г., написанной на закате его жизни.

Ряд подобных произведений он преподнес в дар армянским церквям. Более чем на десяти холстах изобразил гору Арагат, как в живописной композиции «Аракатская долина». Интересен и тот факт, что на таких произведениях маринист нередко оставлял автограф на армянском языке, чем подчеркивал свою принадлежность к древнему армянскому народу. Как единственный в своем роде в его творческой деятельности обозначим проект, осуществленный в родном городе, – он собственноручно расписал храм Сурб-Саркис (Святого Саркиса) в Феодосии, где был крещен при рождении и похоронен в 1900 г.

Итак, не подлежит сомнению значимость теологической составляющей как одной из доминант творчества Айвазовского. Очевидна его убежденность в необходимости обращаться к общечеловеческим нравственным ценностям в искусстве, к христианскому учению. Тем самым он выполнял великую миссию художника – содействие преобразованию души человека.

Используя стаффажные решения фигур живописных композиций, он словно подчеркивал вновь и вновь в разных трактовках идею величия мироздания. Избирая в качестве композиционного центра произведений выдающихся личностей (Данте, Наполеон, А.С. Пушкин), показывал, что их великий дух и деяния сопоставимы с грандиозной силой и извечной красотой моря, с мудростью Божьего мира. В таких полотнах иллюзорность решений нередко достигала своих возможных

пределов, подтверждая исключительность зрительной памяти художника, позволяющей с предельной точностью, подобной абсолютному слуху в музыке, передать нюансы тона, цвета, специфику освещения и трактовки деталей картин.

О картине Айвазовского «Черное море» современный британский скульптор Аниш Капур говорил: «Это абсолютная метафизика!» [9]. О метафизических смыслах искусства Айвазовского делал заключение еще в XIX в. И.Н. Крамской: «Вся живопись Айвазовского посвящена одной теме – невероятной силе стихии, которая неуправляема и несоизмерима с человеком и его усилиями» [10]. Важно подчеркнуть, что полотна Айвазовского в настоящее время подлежат осмыслению не только в метафизическом ракурсе, но и с религиозно-философских позиций, в отношении иносказательного отображения основ христианского учения, убежденности их автора в величии и высшей гармонии Божьего мира. Достичь высот профессионального звучания он смог, поскольку его индивидуальное сочетание «синтеза художественных традиций и духовной целостности» [11, с. 69], что столь характерно для произведений лучших отечественных живописцев второй половины XIX – начала XX в.

В 2016 г. Патриарх Всея Руси Кирилл в день Святой Троицы, проповедуя в Троице-Сергиевой Лавре, говоря о Божественном Духе и Разуме, все совершенствующем, в качестве визуализации своих слов в видеосюжете избрал марины Айвазовского. Такой выбор объективен, поскольку в картинах глубоко верующего мариниста незримо присутствует Божий образ, осознание глубинной, мудрой красоты мира – божественного творения, являющего разительный и настолько важный в наши дни контраст виртуальному псевдомиру века цифровых технологий и социальных сетей – духовному вакууму. Творчество феодосийского художника являет торжество христианского духа, который находит отражение в мироустроивании

зрителей начала XXI столетия. Генезис теологической доминанты творчества Айвазовского обусловлен религиозно-философскими взглядами его рода,

глубинной приверженностью христианской вере художника, которую следует определить как превалирующий духовный вектор его творчества.

Список источников и литературы

1. Центральный государственный исторический архив Армении (ЦГИА Армении). Ф. 320. Оп. 1. Л. 78.
2. Айвазовский И.К. Письма. Документы. Материалы [Электронный ресурс]. URL: <http://Aivazovski.ru/pisma/> (дата обращения: 03.07.2020).
3. Романовский А.С. Академизм в русской живописи. М.: Белый город, 2005. 415 с.
4. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. 1833 г. Д. 1670. Л. 12–13.
5. Скоробогачева Е.А. Многовекторность как одна из ключевых характеристик искусства Русского Севера // Искусство и образование. 2018. № 2. С. 47–58.
6. ЦГИА СПб. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Д. 2472. Л. 25.
7. Гнедич П.П. Русское искусство. М.: Эксмо, 2012. 239 с.
8. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 691. Оп. 2. Д. 9. Л. 2. (Автограф).
9. The New Time. Новое время. «В его буре есть упоение» [Электронный ресурс]. URL: <http://newtimes.ru/articles/detail/116887> (дата обращения: 29.06. 2020).
10. Крамской И.Н. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи [Электронный ресурс]. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1888. 750 с. URL: <http://elibrary.tambovlib.ru?ebook=5661> (дата обращения: 21.06.2020).
11. Скоробогачева Е.А., Захаров В.Ю. Стенопись М.В. Нестерова в Марфо-Мариинской обители – синтез художественных традиций и духовная целостность // Zubovskiy vestn. 2019. № 3 (26). С. 69–89.

Сведения об авторе:

Скоробогачева Екатерина Александровна, директор музея, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Москва), главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Государственной консерватории имени Л.В. Собинова (Саратов), доктор искусствоведения

ул. Мясницкая, д. 21, Москва, 101000
Skorobogacheva@mail.ru

Дата поступления статьи: 16.07.2020

Одобрено: 14.09.2020

Дата публикации: 25.11.2020

Для цитирования:

Скоробогачева Е.А. Теологическая доминанта творчества И.К. Айвазовского // Сфера культуры. 2020. № 1 (1). С. 30–36.

УДК 7.011.26

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_30

E.A. Skorobogacheva

Moscow

I. Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
Skorobogacheva@mail.ru**THE THEOLOGICAL DOMINANT IN I. AIVAZOVSKY'S WORK**

Researchers have not given due attention to the theological component of I. Aivazovsky's oeuvre. In this article, the author describes it as the semantic dominant of the artist's entire work. To prove this hypothesis, she cites both central and little-known works as well as extensive archival materials. Aivazovsky was able to reach the heights of professional achievement

because his individual language combines a synthesis of artistic traditions and great spiritual integrity, common to the works of the best Russian painters of the second half of the 19th – early 20th centuries.

Keywords: I.K. Aivazovsky's painting, theological orientation, allegorical solutions, correlation of traditions, reflection of worldview.

References

1. Tsentral'nyi gosudarstvennyi istoricheskii arhiv Armenii (TsGIA Armenii) [Central State Historical Archive of Armenia, Erevan]. F. 320, Op. 1. L. 78.
2. Aivazovskii, I.K. *Pis'ma. Dokumenty. Materialy* [Letters. Documents. Materials] <http://Aivazovski.ru/pisma/> [Accessed 03.07.2020].
3. Romanovskii, A.S. (2005) *Akademizm v russkoi zhivopisi* [Academism in Russian Painting] Moscow: Belyi gorod. (In Russian).
4. Tsentral'nyi gosudarstvennyi istoricheskii arhiv Sankt-Peterburga [Central state historical archive of St. Petersburg]. F. 789. Op. 1. Ch. II. 1833 g. D. 1670. L. 12 –13.
5. Skorobogacheva, E.A. (2018) *Mnogovektornost' kak odna iz kliuchevykh kharakteristik iskusstva russkogo Severa* [The Multifaceted Nature of the Art of the Russian North As One of Its Key Characteristics]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and education], 2, 47–58. (In Russian).
6. Tsentral'nyi gosudarstvennyi istoricheskii arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 789. Op. 1. Ch. II. D. 2472. L. 25.
7. Gnedich, P.P. (2012) *Russkoe iskusstvo* [Russian art]. Moscow: Eksmo. (In Russian).
8. Rossiiskii gosudarstvennyi arhiv literatury i iskusstva [Russian State Archive of Literature and Art, Moscow]. F. 691. Op. 2. D. 9. L. 2. [Avtograf].
9. *The New Time. Novoe vremia. «V ego bure est' upoenie»* [New time. "There is rapture in the storm"]. (In Russian). <http://newtimes.ru/articles/detail/116887> [Accessed 29.06. 2020].
10. Kramskoi, I.N. (1888) *Ego zhizn', perepiska i khudozhestvenno-kriticheskie stat'i*. St. Petersburg: Tipografiia A.S. Suvorina. (In Russian). <http://elibrary.tambovlib.ru/?ebook=5661> [Accessed 21.06.2020].
11. Skorobogacheva, E.A., Zaharov, V. Iu. (2019) *Stenopis' M.V. Nesterova v Marfo-Mariinskoi obiteli – sintez khudozhestvennykh traditsii i dukhovnaia tselostnost'* [M. Nesterov's Wall Painting in the Marfo-Mariinsky Monastery – A Synthesis of Artistic Traditions and Spiritual Integrity]. *Zubovskii vestnik* [Zubovsky Bulletin], 3 (26). 69–89. (In Russian).

About the author:

Ekaterina A. Skorobogacheva, Doctor of Art History; Museum Director; Professor, Department of the General History of Art, I. Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture

21 Miasnitskaia str., Moscow, 101000

Skorobogacheva@mail.ru

УДК 792.54:782.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_37

М.Я. Куклинская

Москва

Колледж музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской

mkn01@mail.ru

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. МОЦАРТА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «COSI FAN TUTTE»)

*Статья посвящена проблемам оперной драматургии в творчестве В.А. Моцарта. Индивидуальность стиля Моцарта, «полижанровость» его произведений для сцены, наличие общих приемов в характеристиках персонажей опер, относящихся к разным жанрам (buffa, Singspiel), дают возможность говорить о создании композитором особой жанровой разновидности оперы, которую автор статьи предлагает называть «моцартовская драма». В качестве драматургической основы «моцартовской драмы» в статье рассматривается жанр *dramma giocoso*. В статье анализируется музыкально-драматургический материал оперы «Cosi fan tutte», на основе которого автор выявляет приемы композиции и особенности музыкального языка, свидетельствующие о новом понимании жанра композитором.*

Ключевые слова. Моцарт, *dramma giocoso*, конфликт, драматургия, композиция, лиризм, *изра*, *Cosi fan tutte*.

Общепризнанным фактом в музыковедении является представление о Моцарте как о композиторе, обновившем существующие жанры оперного искусства. Суть обновления, как справедливо отмечают многочисленные исследователи, состоит в том, что типаж, сложившиеся в *орега buffa*, композитор заменяет характерами, то есть придает персонажам индивидуальные черты [1-3]. Музыковеды расходятся лишь в оценках степени и способов изменений, произведенных Моцартом в области оперы. П. Луцкер и И. Сусидко в статье «Новые тенденции в моцартоведении последних лет» справедливо характеризуют ход исследований как движение «от концепций к материалу» [4]. Однако параллельно возникает встречное направление – так сказать, «новая концептуальность», представители которой обращаются к осмыслению оперного творчества Моцарта, расширяя сферу научных интересов в области эстетики, истории, театроведения. Назовем работы Д. Хиртца [5], Э. Лерта [6], Э. Гозринга [7], Д. Хинсона [8], М. Шмидта [9], Л. Люттекена [10], П. Луцкера и И. Сусидко [11-14], Л. Кириллиной [15].

Как известно, Моцарт использовал в оперном творчестве уже существовавшие в его время жанры и формы, не вступал в публичную полемику о взаимоотношениях драмы и музыки (если не считать известной фразы о том, что «поэзия – это послушная дочь музыки») и вообще довольно скупое выражал свои взгляды на оперное искусство. Однако пресловутое восприятие действующих лиц оперы как «живых людей» «из плоти и крови», искренне любящих, страдающих и т.д. приводит Моцарта к столь глубокому переосмыслению традиционных жанров «изнутри», что, на наш взгляд, следует говорить о рождении в его творчестве нового индивидуального типа драмы (условно назовем его «моцартовская драма»). Под «типом драмы» мы подразумеваем принципы взаимодействия содержания и формы, воплощенные в музыкальном материале.

В данной статье мы попытаемся сформулировать основные черты «моцартовской драмы» на примере оперы «Cosi fan tutte» – произведении, в котором новаторское мышление композитора проявилось чрезвычайно ярко.

Казалось бы, второе название оперы – «Школа влюбленных» – неизбежно отправляет нас к многочисленным «Школам...» эпохи классицизма («Школа мужей» и «Школа жен» Ж.Б. Мольера, «Современная школа, или Учительница в новом вкусе» Дж. Кокки и А. Паломбы, «Школа ревнивых» А. Сальери и К. Маццолла), основным содержанием которых были человеческие слабости, подлежащие высмеиванию и исправлению. Большое количество лирического музыкального материала в опере Моцарта легко объяснить традициями сентиментализма в неаполитанском варианте *dramma giocoso* (оказавшем влияние и на венецианца Лоренцо да Понте), а также влиянием популярного «чувствительного стиля» а ла Н. Пиччини. Разве драматургия «*Così fan tutte*» не соответствует принципам, зародившимся в недрах неаполитанской традиции за полстолетия до появления оперы Моцарта, о которых пишет П. Луцкер: «Неаполитанская комедия имеет специфический “диалект” не только в либретто, но и в музыке. Роль комической стилистики здесь меньше, она сконцентрирована только у буффонных персонажей, а разветвленная лирическая линия в музыке выдержана в серьезном ключе – арии представляют собой выражение аффектов и количественно преобладают над комическими» [13, с. 28]?

Однако с «*Così fan tutte*» все не так просто. Недаром с момента ее рождения и до сих пор она остается предметом противоречивых толкований и споров.

Противоречие заложено уже в определении жанра. Известно, что в либретто Лоренцо да Понте опера названа *dramma giocoso*, но сам Моцарт в Каталоге своих сочинений обозначает жанр «*Così fan tutte*» как *opera buffa*. Такое же изменение претерпел и «*Don Giovanni*», хотя эту оперу все же чаще обозначают как *dramma giocoso*. («*Don Giovanni*» в любом случае трудно воспринять как *opera buffa*: образ Смерти в лице Командора здесь менее всего напоминает пародию, разыгрываемую на площадях в ярмарочном театре). Но так ли уж мало поводов для драмы в «*Così fan tutte*»? Понятно, что слово «*dramma*» в

либретто XVIII в. формально являлось всего лишь синонимом словосочетания «текст пьесы». Эмоциональную окраску особой конфликтности и напряженного развития оперная «*dramma*» не имела, хотя теория драмы Аристотеля в то время была хорошо известна. Так или иначе, наличие законченного текста было свойственно и другим жанрам эпохи, серьезным и комическим, в названиях которых слово «*dramma*» отсутствует. Кроется ли за этим некий особый смысл? Большинство исследователей склоняются к отрицательному ответу. Тем не менее *dramma giocoso* обладает важными особенностями в области содержания и композиции и, безусловно, не случайно является жанровой основой для «моцартовской драмы».

Определение «*dramma giocoso per musica*» появилось в середине XVIII века. Основные драматургические и композиционные признаки жанра утвердились в творчестве венецианского драматурга Карло Гольдони, литературное наследие которого, помимо широко известных пьес, включает 77 оперных либретто. Одной из первых принято считать появившуюся в 1748 г. *dramma giocoso* Дж. Кокки и А. Паломбы «Современная школа, или Учительница в новомодном вкусе» («*La scuola moderna o sia La maestro di buon gusto*») с текстом, позднее переписанным Гольдони (творчеству Гольдони посвящено исчерпывающее исследование П. Луцкера [13, с. 243-363]). Даниел Хиртц отмечает, что в либретто 50-х гг. Гольдони соединяет персонажей *opera seria* (особенно пару «благородных любовников») с пестрой толпой слуг и простолудинов популярных в комическом жанре [5, с. 195]. Соединение серьезных и комических элементов становится одним из основных признаков *dramma giocoso*. Другой признак – появление у Гольдони персонажей *di mezzo carattere* (полухарактерных), которые впоследствии будут играть особо важную роль в операх Моцарта. Таким образом, в операх этого жанра свободно сосуществуют три группы действующих лиц (в определенной степени их можно обозначить как «амплуа»): *seria*, *mezzo carattere* и *buffa*.

Композицию *dramma giocoso* составляют два больших действия, в финалах которых благородные герои участия не принимают и сценическое действие отдано на откуп персонажам *buffa*. За двумя основными действиями следует короткий резюмирующий третий акт. Впрочем, такая структура не была строго обязательной. Она соблюдалась, например, в шести *drammi giocosi* Гайдна, написанных на тексты Гольдони и других авторов (Карла Фриберта, Франческо Путтини), но в либретто Лоренцо да Понте, созданными для Моцарта, – и в «*Così fan tutte*», и в «*Don Giovanni*» третий акт заменен большими финалами-резюме, отчасти выходящими за рамки фабулы. Разнообразием форм и композиции отличались оперы Бальтассаре Галуппи и Никколло Пиччини на тексты Гольдони [13, с. 322–363].

И все же для истории оперы важнее оказались не структурные, а драматургические новшества, введенные знаменитым венецианцем. П. Луцкер делает очень верное замечание о том, что Гольдони «стремится строить действие не на основе череды сценических трюков, а на основе конфликтов, проистекающих из столкновения жизненных интересов» [13, с. 256]. В этом-то и суть жанра *dramma giocoso*, отличавшая его от других комических «собратьев»! Наличие в либретто психологического конфликта как источника драматического и, соответственно, сценического действия – вот что было главным достижением Гольдони! Для самого драматурга это было чрезвычайно важно – недаром он скрупулезно объясняет созданные им принципы *dramma giocoso* во вступительных записках к работам разных лет [16, с. 89–106]. В сочетании серьезного и комического Гольдони видит путь к сценическому правдоподобию. Драматурга волнует проблема создания убедительных характеров персонажей. Он строит их на сочетании типического и индивидуального, выявляет возникающий конфликт и ищет органичные способы его воплощения (об этом подробно пишет П. Луцкер [13]).

Соответствует ли либретто «*Così fan tutte*», написанное Лоренцо да Понте, формальным признакам *dramma giocoso*?

Разумеется, да. Перед нами три типа персонажей:

- «благородные» герои Фьордилиджи и Феррандо;
- пара *di mezzo carattere*: Дорабелла и Гульельмо;
- персонажи *buffa*: Деспина и Дон Альфонсо.

Комические эпизоды (появление мнимого врача в 1-м действии и мнимого адвоката во 2-м), как и полагается, сосредоточены в финалах. После двух основных актов следует большой ансамбль, заменяющий короткий 3-й, который, скорее, является резюмирующим текстом «от автора». Замечательные лирические номера 1-го (ария Феррандо) и особенно 2-го действия (рондо Фьордилиджи, дуэт Фьордилиджи и Феррандо) – результат воздействия неаполитанской оперной традиции, предполагающей облагораживание площадного комизма «благородной чувствительностью», а также влияния «галантного стиля» [15].

Возникает вопрос: почему Моцарт в Каталоге меняет название жанра с *dramma giocoso* на *opera buffa*? Что это? Простая небрежность (в изданиях Рикорди возвращено название *dramma giocoso*)? Равнодушие к формальностям? Отношение к *dramma giocoso* как к одному из вариантов названия комической оперы?

В письме отцу от 7 мая 1783 г. Моцарт пишет о своих пожеланиях либреттисту Вареско: «Может быть, он смог бы написать для меня либретто с 7 персонажами... Чтобы в целом это была настоящая Комедия. И чтобы по возможности там были 2 одинаково хорошие женские роли. – И пусть одна будет *Seria*, а другая *Mezzo Carattere* – но по качеству – обе должны быть одинаково хороши. А третья женская роль может быть совершенная буффа, как и все мужские роли, если потребуется» [17, с. 378]. Можно предположить, что Моцарт повторил свои требования да Понте, поскольку, по крайней мере, женские персонажи *Così fan tutte* соответствуют описанию. Но подобное соотношение действующих лиц мы находим,

к примеру, и в зингшпиле «Die Entführung aus dem Serail»:

- лирические герои Констанца и Бельмонте;
- mezzo carrattere Блондхен и Педрилло;
- buffa – Осмин.

Нетрудно обнаружить те же три группы в опера buffa Le nozze di Figaro, отличающейся лишь большим количеством действующих лиц:

- персонажи seria Графиня и Граф; в эту же группу по музыкальному материалу попадает Бартоло;
- mezzo carrattere Сюзанна и Фигаро; отчасти Керубино и Марцелина, которых в равной степени можно отнести и к персонажам buffa;
- buffa Базилио и Курцио, отчасти, Барбарина.

Неоднократно подобная «полижанровая принадлежность» персонажей становилась предметом исследования в связи с *dramma giocoso* Don Giovanni [2, с. 292-317].

Подобные типы характеров отчасти мы можем наблюдать в *Zauberflöte*. Памины и Тамино – лирическая пара, роли mezzo carrattere отданы Трем Дамам, Папагена и Папагено по музыкальному языку ближе комедийному типу. Зато функции seria в опере расширены за счет Царицы Ночи и Зарастро. Яркий буффонный образ – мавр Моностаос.

Даже при беглом рассмотрении проблемы становится понятным, что для Моцарта в период 80 – 90-х гг. уже не столь важны внешние признаки жанров и даже их национальная принадлежность (*Singspiel*, buffa), сколько характеры персонажей. Хотя «национальность» жанра его все же волнует – с точки зрения напевности языка и востребованности у публики [17, с. 369]. Из всего арсенала выразительных средств комических опер XVIII в. Моцарт выбирает необходимые ему типы характеров и создает свой собственный вариант жанра, строго не привязанный к композиции и типажам итальянского buffa или немецкого *Singspiel*.

Существующие в среде вокалистов определения «моцартовский тенор» или «моцартовское сопрано» следует отнести

не только к типу голоса, но и к типу характера. Аналогии между ариями Бельмонте «Die Entführung aus dem Serail», Оттавио «Don Giovanni», Феррандо «Cosi fan tutte», Тамино «Zauberflöte» несомненны. В музыкальном материале всех теноров мы обнаруживаем сдержанные темпы, плавную мелодику, изысканные хроматические интонации, ритмические задержания, чередование сильных и слабых окончаний фраз, романсный тип аккомпанемента.

Все эти партии писались для разных исполнителей (Бельмонте – Иоганн Адамбергер, Вена, 16 июня 1782 г.; Оттавио – Антонио Бальони, Прага, 29 октября 1787 г.; Феррандо – Винченцо Кальвези, Вена, 26 января 1790 г.; Тамино – Бенедикт Шак, Вена, 30 сентября 1791 г.). Следовательно, мы можем говорить именно о моцартовском типе образов, а не связывать сходство материала с определенными солистами, хотя композитор любил, чтобы ария подходила певцу «как платье по размеру» [17, с. 183].

Мужские партии mezzo carrattere Моцарт предпочитает отдавать баритонам. Фигаро, Дон Жуан, Гульельмо, отчасти, Педрилло – вот главные представители данного типа персонажей. Сольные номера баритонов mezzo carrattere могут быть достаточно сложными в области вокальной техники, но при этом иметь танцевально-песенную основу (менуэт, серенада). Кроме того, в зависимости от обстоятельств, персонажи mezzo carrattere могут исполнять как арии-seria («Aprite un po' quegli'occhi» Фигаро), так и buffa (например, «Rivolgete a lui lo sguardo» Гульельмо, которая близка по музыкальному материалу арии «со списком» Лепорелло). По типу характера все баритоны mezzo carrattere энергичны, предприимчивы и находчивы.

Женские персонажи в поздних комических операх Моцарта отвечают пожеланиям композитора, изложенным в процитированном выше письме [17, с. 378]. Во всех сочинениях есть две «одинаково хорошие женские роли», одна из которых seria, а другая – mezzo carrattere: Графиня и Сюзанна («Le nozze di Figaro»), Констанца и Блондхен («Die Entführung aus dem Serail»), Донна Анна и Донна

Эльвира («Don Giovanni»), Фьордилиджи и Дорабелла («Cosi fan tutte»). Героини seria обязательно имеют сложную виртуозную арию. Наконец, «совершенная буффа» нашла свое выражение в образах Церлины, Деспины и Папагены.

Разумеется, речь идет лишь о тенденциях, а не об обязательном соблюдении структуры, изначально заявленной в *dramma giocoso* и избранной Моцартом в качестве основы собственного типа драмы. Напротив, здесь особенно важен тот факт, что персонажи (тенора, баритоны или сопрано) стоят как бы «над жанром». Не столь важно, в каком жанровом «пространстве» находится герой – итальянском *buffa* или немецком *Singspiel*. Это пространство иного, повторим, «моцартовского типа» драмы, который и обуславливает тот или иной характер. Однако Моцарт избегает закрепления типажей, превращения их в традиционные персонажи – маски. Если же поднимать вопрос о проблемах национальной принадлежности характера, то уместно будет вспомнить характеристику, данную Е. Черной: «На формировании национального характера австрийцев оставили след и дух поэтической мечтательности, свойственный славянам, и деятельная французско-итальянская пылкость, и фундаментальность мысли, характерная для немцев» [2, с. 39]. Е. Черная отмечает также «иронический склад ума, оберегающий от излишней патетики» [Там же, с. 39]. Таким образом, с определенной долей иронии мы можем сказать, что все герои Моцарта обладают... «австрийским характером».

Изменение жанра «Cosi fan tutte» с *dramma giocoso* на *opera buffa* не является принципиальным, ибо эта опера представляет вообще иной тип – «моцартовской драмы», создание которой композитор, в отличие от признанных реформаторов, вероятнее всего, специально не планировал, а результат точно не декларировал. Скорее, в Каталоге Моцарт решил просто указать на ее жанровые истоки.

Интересно сравнить с точки зрения жанровых особенностей «Cosi fan tutte» с одним из лучших театрально-сцени-

ческих произведений «чувствительного стиля» XVIII в. «La Scicchina ossia La buona figliola» Н. Пиччини. Опера Пиччини, при всем своем обаянии, отличается от сочинения Моцарта, как «театр представления» от «театра переживания». На наш взгляд, Пиччини не удалось найти путь к органичному соединению *seria* и *buffa*. Каждый из персонажей строго ограничен рамками амплуа. Остроумный музыкальный материал в партиях Серпины и Паолуччи не выходит за границы привычных форм *buffa*, а прелестные мелодии Чеккины непременно чувствительны, причем как до возникновения конфликта, так и после. Формальное объединение персонажей в финалах ничего не меняет в их образах. Перед нами не люди, а маски. По содержанию «La buona figliola» Пиччини остается в рамках нравоучительной комедии.

У Моцарта совершенно иное. Мы солидарны с А. Эйнштейном, который написал о «Cosi fan tutte» следующие строки: «Всякий, имеющий уши, чтобы слышать, непременно ощутит личное участие Моцарта в судьбах его персонажей, даже здесь, в самой буффонной из всех его опер. Поэтому никто и не воспримет эту, якобы «самую итальянскую» из всех итальянских опер Моцарта как подлинно итальянскую. И не потому, что Моцарт был немцем, а потому, что он был великим драматургом, а не только мелодистом. Паизиелло и Чимароза тоже были мелодистами» [18, с. 417].

В плане рассмотрения оперы как нового типа драмы принципиальным оказывается вопрос о восприятии «Cosi fan tutte» современниками и последователями. У этого сочинения во все времена были как противники, так и защитники. Основные претензии противников прошлых столетий касаются неправдоподобия и фривольности сюжета. Это кажется странным. По сравнению с нелепостями, скажем, «Мнимой садовницы» либретто «Cosi fan tutte» выглядит предельно внятным. Ничего выходящего за пределы театральной логики *buffa* здесь нет. Мотивы переодевания и неузнавания встречаются в либретто комических опер на каждом шагу. Маска – это основа буффонной фабулы. Но претензии к лите-

ратурному тексту чрезвычайно интересны именно потому, что они свидетельствуют об интуитивном восприятии зрителями правды человеческих характеров и взаимоотношений, заложенных в музыку и разрушающих привычные рамки *buffa*. Г. Чичерин пишет: «Моцарт сыграл ту штуку – глубочайшую штуку там, где предполагалось только переодевание, маскарад, смешные реквизиты буффонады, там именно он как раз, наоборот, внес вторжение всемогущего демиурга Эроса и мировую проблему изменчивости и свободы любви на месте пустой легкомысленной итальянской игры» [19, с. 225].

Споры о содержании «*Così fan tutte*» не утихают уже несколько столетий. Автор классического исследования о Моцарте Г. Аберт весьма суров по отношению к героям оперы: «из этого сочинения Моцарта исключается вся прежняя драматургия, изображение наполненной жизнью изменчивости характеров. Любовь, его давняя основная тема, правда, еще остается, однако она, так сказать, мелькает в кукольных образах; она не в состоянии разжечь огонь в их душах и не может стать их судьбой» [1, с. 195].

Мы можем только внести свою лепту в полемику и, прежде всего обратившись к музыке, решительно возразить точке зрения Г. Аберта.

У Моцарта все герои «*Così fan tutte*» – живые создания, отнюдь не идеальные, но искренние. Не всем дано быть Тристаном и Изольдой или Ромео и Джульеттой, но это не означает, что люди не имеют права любить. Герои *Così fan tutte* не дурны и не глупы, они просто очень молоды. Они пока еще учатся любви (в этом смысле «*Così fan tutte*» действительно «Школа влюбленных»), и их первые робкие чувства – не повод для столь жестоких уроков. На наш взгляд, музыка Моцарта «восстает» и против легкомыслия либретто, и против его «показательного» дидактизма.

Драматургию этой необычной оперы составляют две сферы: сфера игры и искреннего чувства, которые сталкиваются между собой на протяжении всего произведения. В этом источник основного конфликта «*Così fan tutte*»: не противостояние мудрости (скепсиса, цинизма) и неопытности

(наивности, «будничности»), а все более запутывающийся по ходу действия клубок взаимоотношений «игры» и «не-игры».

В начале произведения композитор действует в рамках вполне традиционных драматургических приемов: например, тонально объединяет экспозицию (№ 15), спускаясь в каждом последующем номере на терцию вниз: G, E, C, A-dur, f-moll. Впрочем, уже здесь можно отметить нечастую гостью в комической опере – сцену сквозного развития, образуемую тремя терцетами Феррандо, Гульельмо и Дона Альфонсо. Но основные драматургические «сюрпризы» ожидают нас впереди, там, где «сфера игры» и «сфера искреннего чувства» столкнутся и вступят в столь сложные взаимоотношения, что появление новых принципов организации материала в музыкальном тексте станет практически неизбежным.

Начало этого этапа – «вступления в игру» Феррандо и Гульельмо – происходит в № 6 Quintetto. В «героическом» марше нарочито повторяется тоника Es-dur, за которую упорно «держатся» в своих репликах оба молодых человека, явно чувствуя себя неловко и боясь сделать шаг в сторону. Искренняя растерянность их подруг находит воплощение в мелодике, близкой *lamento*, с характерным ритмом «вздоха» и неустойчивой гармонией (особенно выразительны отклонения во II «неаполитанскую» ступень).

Но вот далее – вне всяких законов *buffa* и вопреки традиционной драматургической логике! – возникают два изумительных лирических номера: квинтет «*Di scrivermi ogni giorno*» и терцеттино «*Soave sia il vento*», в которых нет и тени пародии, насмешки или буффонады. Первые фразы Фьордилиджи и Дорабеллы в квинтете прерываются паузами: голоса сестер дрожат от едва сдерживаемых слез. Молодые люди, тронутые неподдельным горем своих невест, кажется, и сами верят в расставание – их партии повторяют ритмический рисунок героинь, и только *aparte* Дона Альфонсо контрастируют основному материалу. Голоса влюбленных сливаются во фразе «*Mi si divide il cor*» – одном из лучших примеров тонкой, интимной моцартов-

ской лирики, когда на фоне нарастающего напряжения гармонии (DD-D-VI) в верхнем регистре вдруг возникает небесная кантиленная тема Фьордилиджи. В терцеттино даже Дон Альфонсо поддается обаянию пейзажа, покой которого, создаваемый живописными пассажами струнных в оркестре, отвечает смирению в душах сестер.

Вторая половина 1-го действия – это стихия игры. Очень остроумны пародии на «aria di carattere» («Smanie implacabili che m'agitano» Дорабеллы) и «aria patetica» («Come scoglio» Фьордилиджи). Обе девушки пытаются переносить свое несчастье со стоицизмом античных героинь (все традиционные признаки арий подчеркнuto преувеличены: контрасты регистров, резкая смена восходящего и нисходящего движения, обилие уменьшенных гармоний и ритмического пунктира), но их «возвышенному страданию» все время что-то мешает – то насмешливая болтовня и ария Деспины, то появление нелепых «албанцев». Правда, ария Фьордилиджи очень серьезна в другом отношении: качественное звучание в таком диапазоне доступно только незаурядному сопрано. Тем забавнее последующий контраст с песенно-танцевальной арией Гульельмо, буквально «обрушивающей» пафос музыкального материала Фьордилиджи.

Решительная отповедь сестер в секстете C-dur вызывает такую неподдельную радость у молодых людей, что они с еще большим задором погружаются в любовную игру, ибо знают о ее «невсамделишной» сути и понятия не имеют о ее опасности. Но и в этой части действия Моцарт прерывает ход комедийных эпизодов, располагая между ними прекрасную лирическую арию Феррандо в A-dur «Un'aura amorosa».

Дальнейший ход игры – сплошное жульничество со стороны Дона Альфонсо и Деспины. Во-первых, эпизод с отравлением и близостью мнимой кончины вгонит в состояние шока кого угодно, а не только юных неопытных девушек. Во-вторых, Деспина в маске Доктора грозит им судом (!) за «доведение до самоубийства». Такие способы «принуждения к благосклонности» не очень-то честны даже в

игре. То, что измена героинь рождается от испуга и искреннего сострадания, а отнюдь не от легкомыслия, говорит, скорее, в их пользу. В сцене «оживления» вошедшие во вкус Феррандо и Гульельмо с упоением продолжают дурачиться. Музыка заставляет вспомнить некоторые приемы из блистательного финала 2-го действия «Le nozze di Figaro». Моцарту достаточно два-три штриха (резкая смена темпа с Allegro на Andante, ритмически «шатающаяся» пунктирная тема в оркестре, короткие, через паузы, фразы солистов) – и комическая сценка готова.

И 2-е действие начинается в сфере игры с арии «Una donna a quindici anni – своего рода «credo» «змеи-искусительницы» Деспины. Теперь в игру вступают сестры и делают это так же легко, как и их женихи, и по тем же самым причинам: они уверены, что их благосклонность к «албанцам» будет «невсамделишной» и пока не догадываются, что «с любовью не шутят».

Гениальная драматургическая находка Моцарта – квартет «La mano a me date». По сути, это не квартет, а дуэт Дона Альфонсо и Деспины, которые пытаются заставить играть молодых людей по своим правилам. Но Феррандо и Гульельмо лишь пассивно повторяют последние слова Дона Альфонсо, а девушки и вовсе молчат. Дон Альфонсо и Деспина вынуждены вести диалог якобы от имени героев не столько потому, что те разыгрывают мнимое смущение, а потому, что четверо влюбленных не понимают правила карнавальной амурной интрижки, которая в представлении Дона Альфонсо и Деспины и называется любовью. Неискушенные юные создания с удивлением обнаруживают такую сторону «любви» и пускаются в авантюру. Дуэт Дорабеллы и Гульельмо «Il cogo vi dono» – «родственник» дуэта Дон Жуана и Церлины. Разница лишь в том, что здесь оба участника игры одинаково неопытны.

Совершенно другая история разворачивается между Фьордилиджи и Феррандо. Во 2-м действии материал рондо Фьордилиджи, арии Феррандо и последующего дуэта не просто серьезен – он возвышенно серьезен. Рондо вызы-

вает ассоциации со знаменитой арией Секста «Der per questo istante solo» из «Милосердия Тита»: оба персонажа рефлексиируют, обвиняя себя в измене; обе арии написаны в дизезных тональностях – А- и Е-dur, состоят из медленной и быстрой частей (более развернутой у Секста). Вокальную партию сопровождают обязательные инструменты, в темах ощущается интонационное сходство и т. д. Само наличие арии *seria* в комической опере в то время, как мы знаем, уже не является чем-то необычным, но, во-первых, она слишком масштабна для оперы *buffa*, расположена слишком близко к финалу, а во-вторых, является центром огромного сквозного лирического ряда номеров: ария Феррандо В-dur – рондо Фьордилиджи – каватина Феррандо с-moll – дуэт Фьордилиджи и Феррандо А-dur. Возникает ощущение, что Моцарт внезапно передумал писать комическую оперу и обратился к другому жанру. Возможно, что таким образом, сознательно или нет, он, вопреки да Понте, выразил личный протест против скепсиса Дона Альфонсо и меркантильности Деспины. Уже после арии «Ah, lo veggio» увлечение Феррандо становится все труднее считать просто игрой. Правда, этот номер, в котором вдруг мелькают интонации арии Керубино из 2 д., иногда пропускают. В большом дуэте обращает на себя внимание соотношение темпов: Adagio-Allegro-Larghetto. Движение темпа от медленного к еще более медленному встречается не так часто, а в комической опере тем более (да еще в № 29 из 31-го). Но композитору нужна возможность быть предельно подробным и убедительным в процессе «выращивания» взаимного, по нашему мнению, чувства Феррандо и Фьордилиджи. В конце концов, разве мужчины не могут сами попасться в расставленные сети? В последнем разделе Моцарт пишет ремарку к партии Феррандо: «con gran dolcezza». Выстраивая драматургическую линию Фьордилиджи и Феррандо, Моцарт серьезен и трогателен как никогда.

Сцена ложной свадьбы, казалось бы, должна являть собой торжество игры и иллюзии, в сетях которой запутались обе пары. Однако уже в который раз в игровом простран-

стве оперы комедийная суэта вдруг замирает, и возникает полифонический эпизод *Larghetto* «E nel tuo, nel mio bicchiero» – выражение идеального, но иллюзорного счастья. Начало темы излагается в форме канона в партиях Фьордилиджи и Дорабеллы, а затем контрапунктом присоединяется «тема-ответ» Феррандо. По красоте и благородству музыкального материала этот эпизод, скорее, мог бы быть частью какой-нибудь мессы, чем оперы *buffa*. Но с приходом Деспины – Нотариуса музыка «возвращается с небес», и комедийные приемы (короткие восходящие темы в оркестре с обильной мелизматикой, вокальная партия, построенная на репетициях тоники, элементарная гармония Т-Д, быстрый темп) разрушают волшебную атмосферу. Игра окончена, и наступает развязка. Финал – единственная сцена в опере, которую, пожалуй, можно упрекнуть в отсутствии органики. Моцарт как будто сам не знает, как выпутать героев из сложившейся ситуации и закончить оперу. Он выбирает традиционный спасительный, состоящий из моральных сентенций, финальный ансамбль, где герои традиционно оказываются как бы вне фабулы, вернее, «над ней».

Незаурядность «Cosi fan tutte» очевидна. Такие шедевры, как квинтет «Di scrivermi ogni giorno», терцеттино «Soave sia il vento», рондо Фьордилиджи, дуэт Феррандо и Фьордилиджи своей проникновенностью и глубиной во много раз превосходят материал, к примеру, «La buona figliola» Пиччини и «La finta giardiniera» самого Моцарта и, конечно же, выходят за рамки *dramma giocoso*. Еще сомнительнее выглядит попытка отнести «Cosi fan tutte» к жанру *opera buffa*, ибо главный признак *buffa*, доставшийся по наследству от *commedia dell'arte*, это наличие масок. Мы считаем, что у Моцарта связь персонажей с традиционными масками *buffa* носит внешний формальный характер. Маска предполагает игру, при которой обязательно отстранение «я» от «не-я». Персонажи *buffa* заведомо играют в чувства, но не переживают их. В «Cosi fan tutte» все не так. Даже тогда, когда герои неловко пытаются играть «в другого», они в своей наивности и искренности так увлекаются, что попадают в собственные ловушки и влюбляются всерьез.

Э. Гоэринг в довольно интересном исследовании выявляет разницу между Доном Альфонсо и традиционной маской философа-buffa, между Деспиной и маской служанки-buffa [7]. Правда, в результате он приходит к выводу о правомерности «комической модели» «*Così fan tutte*», выдвигая в качестве главной идею смеха: «тот, кто может смеяться над ситуацией, имеет преимущество перед тем, кто не может найти в ней ничего забавного» [7, p. 266].

Драматургические особенности «моцартовской драмы» оказали непосредственное влияние и на сценическую судьбу произведения. «*Così fan tutte*» – одна из самых репертуарных опер. Ей повезло – она может похвастаться большим количеством удачных постановок. Но вот что интересно. Знаменитые мастера прошлого поколения – Жан-Пьер Поннель (фильм-опера, 1988 г.), Джорджо Стреллер (Милан, 1998 г.) – ставили веселые и остроумные спектакли, безобидно посмеиваясь над незадачливыми влюбленными. В XXI в. все чаще трактуют «*Così fan tutte*» как драму. Такие режиссеры, как Клаус Гут (Зальцбург, 2009 г.) и Свен-Эрик Бехтольф (Зальцбург, 2013 г.), Флорис Виссер (Москва, 2018 г.), решают финал оперы весьма драматично: герои больше не доверяют друг другу, их любовь поругана, и жизнь теряет смысл.

В истории драматического театра известны две репертуарные пьесы с одинаковым названием – «С любовью не шутят» испанского драматурга XVII в. Педро Кальдерона и французского романтика Альфреда де Мюссе. У Кальдерона пьеса заканчивается хорошо, а у Мюссе героиня умирает. Почему в XXI в. предпочитают всерьез отнестись к сюжету, который изначально кажется простым и забавным? Сегодня веселая нравучительность «Школ...» эпохи классицизма и Просвещения кажется чем-то далеким и неактуальным. Зато проблема сохранения человеческого чувства, все более хрупкого и незащищенного в нашем технократическом мире, не может не вызвать горячего отклика. Дон Альфонсо, пусть и с благими с его точки зрения целями, разрушает,

возможно, несовершенные, но искренние чувства четырех очень молодых людей. Скептик, циник или философ – он разрушает, но ничего не создает взамен. Так ли уж случайно Моцарт лишает его развернутого сольного номера, довольствуясь более чем скромной арией «*Vorrei dir*» в 1-м действии и небольшим резюме во 2-м? Оба они уступают по масштабам и разнообразию выразительных средств не только материалу главных героев, но и двум ариям – buffa Деспины. «С любовью не шутят» – вот главная мысль «*Così fan tutte*», которая в наше время все чаще выходит на первый план. И музыкальная драматургия произведения, как мы попытались показать выше, дает все возможности для подобной трактовки. Если бы существовало понятие «лирическая опера XVIII века», то «*Così fan tutte*» можно было бы считать, пожалуй, идеальным примером жанра. Но мы все же остановимся на определении «моцартовская драма» и назовем ее основные черты:

- жанровым истоком «моцартовской драмы» служит *dramma giocoso*;
- главным отличием является принципиально новое качество соединения и взаимопроникновения комического и лирического материала (внезапные прерывания комедийного сюжетного хода лирическими вставками, выстраивание сквозных лирических рядов «над фабулой»);
- источником драмы становится психологический конфликт между персонажами; отсюда – новаторские приемы драматургии (сцены сквозного развития, «ложные» ансамбли, игровые элементы);
- вокальные и психологические типы образуют галерею образов (не масок!), стоящих «над жанрами» и объединенных общими чертами: мечтательный «моцартовский тенор», деятельный «моцартовский баритон», два типа сопрано;
- ведущая роль в драматургии принадлежит лирическому началу, обуславливающему не только особенности композиции и музыкального языка, но и ту правду характеров и человеческих взаимоотношений, которая по праву считается высшим достижением гения Моцарта.

Список литературы

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. 2, кн. 2. М.: Музыка, 1990. 560 с.
2. Черная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Музгиз, 1963. 429 с.
3. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: УРСС, 2000. 210 с.
4. Луцкер П., Сусидко И. Новые тенденции в моцартоведении // Старинная музыка. 2006. № 1–2. С. 2–5.
5. Heartz D. Mozart's Operas. Berkeley: University of California Press, 1990. 300 p.
6. Lert E. Mozart auf dem Thater. Berlin: Humboldt-Universität, 1990. 491 p.
7. Goering E.J. Three Modes of Perception in Mozart. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 301 p.
8. Hinson D.R. Are you serious? An examination of the role of the tenor in Mozart's Operas Don Giovanni and Cosi fan tutte. A Dissertation Submitted to the Faculty of the Graduate School at the University of North Carolina for the degree Doctor of Musical Arts. Greensboro, 2009.
9. Schmid M.H. Mozarts opern. Ein musikalischer Werführer. München: Verlag C.H.Beck oHG, 2009. 128 p.
10. Lütteken L. Mozart. Leben und Musik im Yeitalter der Aufklärung. München: Verlag C.H.Beck, 2017. 296 p.
11. Луцкер П.В. Оперное творчество Моцарта в его отношениях к художественно-эстетическим принципам эпохи Просвещения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 21 с.
12. Луцкер П.В. Cosi fan tutte и проблемы позднего стиля В.А. Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. Вып. 135. С. 28–42.
13. Луцкер П.В. Традиции итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2015. 469 с.
14. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
15. Кириллина Л. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века [Электронный ресурс]. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/1/kirillina-galant.pdf> (дата обращения: 28.06.2020).
16. Paumgartner B. Mozart. Atlantis: Kremays & Scheriau, 1993. 599 p.
17. Моцарт В.А. Полное собрание писем. М.: Междунар. отношения, 2014. 537 с.
18. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: Классика XXI, 2007. 460 с.
19. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1971. 319 с.

Сведения об авторе:

Куклинская Марина Яковлевна, кандидат искусствоведения, преподаватель Колледжа музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской

ул. Суздальская, 40 Б, Москва, 111672
mkno1@mail.ru

Дата поступления статьи: 03.07.2020
Одобрено: 14.09.2020
Дата публикации: 25.11.2020

Для цитирования:

Куклинская М.А. Проблема идентификации жанра в творчестве В.А. Моцарта (на примере оперы «Cosi fan tutte») // Сфера культуры. 2020. № 1 (1). С. 37–48.

УДК 792.54:782.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_37

M.YA. Kuklinskaya

Moscow

Vishnevskaya College of Musical and Theatre Art

mkno1@mail.ru

THE PROBLEM OF GENRE IN MOZART (ON “COSI FAN TUTTE”)

This paper examines opera drama in Mozart's oeuvre. The individuality of Mozart's style; the “poly-generic” quality of his works for the stage; and the presence of devices to portray characters common to different types of opera (buffa, singspiel); make it possible to talk about the composer creating a special genre of opera. This paper proposes to define this as “Mozartian drama.” It considers the genre of *dramma giocoso* (playful drama) to be its dramaturgical basis. The paper analyses the musical and dramatic material of the opera “Cosi fan tutte,” considering its composition and features of its musical language, and comes to a conclusion about the com-

poser's new understanding of its genre. In the course of the research, the author notes that Mozart transformed traditional operatic features. He establishes a special type of relationship between the performative and lyrical-psychological spheres of the operatic text and thereby generates a number of dramatic and compositional innovations. Comparing “Cosi fan tutte” to Mozart's stage works of the 80-90s, the article also outlines the formation of the basic principles of “Mozartian drama.”

Keywords: Mozart, *dramma giocoso*, opera, genre, dramaturgy, composition, lyricism, *Cosi fan tutte*.

References

1. Abert, G. (1990) V.A. *Mocart*. CH 2. KN 2. [W.A. Mozart. Part Two. Book. 2]. Moscow: Music. (In Russian).
2. Chernaia, E. (1963) *Motsart i avstriiskii muzykal'nyi teatr* [Mozart and Austrian Musical Theatre]. Moscow: Muzgiz. (In Russian).
3. Chigaryova, E. (2000) *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of His Time]. Moscow: URSS. (In Russian).
4. Lutsker, P., Susidko I. (2006) *Novye tendentsii v motsartovedenii*. [New Trends in Mozartology]. *Starinnaiia Musica* [Ancient Music], 1-2, 2-5. (In Russian).
5. Hertz, D. (1990) *Mozart's Operas*. Berkeley, University of California Press. (In English).
6. Lert, E. (1990) *Mozart auf dem Thater*. Berlin: Humboldt-Universität.
7. Goering, E.J. (2004) *Three Modes of Perception in Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Hinson, D.R. (2009) *Are You Serious? An Examination of the Role of the Tenor in Mozart's Operas Don Giovanni and Cosi fan tutte*. Dissertation, University of North Carolina, Greensboro.
9. Schmid, M.H. (2009). *Mozarts opern. Ein musikalischer Werführer*. München: Verlag C.H. Beck oHG.
10. Lütteken, L. (2017). *Mozart. Leben und Musik im Yeitalter der Aufklärung*. München: Verlag C.H. Beck.

11. Lutsker, P. (1990) *Opernoe tvorchestvo Motsarta v ego otnosheniiakh k khudozhestvenno-esteticheskim printsipam epokhi Prosveshcheniia*. Avtoref. dis. kand. isk. [Opera by Mozart in Its Relationship to the Artistic and Aesthetic Principles of the Enlightenment. Dissertation Abstract]. Moscow. (In Russian).
12. Lutsker, P. (1996) *Cosi fan tutte i problemy pozdnego stilia V.A. Motsarta* [Cosi Fan Tutte and Problems of Mozart's Late Style]. *Motsart. Problemy stilia. Sbornik trudov RAM im. Gnesinykh* [Mozart. Stylistic Problems. Collection of Works from the Gnesins Russian Academy of Music]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 28-42. (In Russian).
13. Lutsker, P. (2015) *Traditsii ital'ianskoi komicheskoi opery v XVII – pervoi polovine XVIII veka: genezis i poetika zhanrov: Dis...doktora iskusstvovedeniia* [Traditions of Italian Comic Opera in the 17th-First Half of the 18th Century: The Genesis and Poetics of Genres. Dissertation]. Moscow. (In Russian).
14. Lutsker, P., Susidko I. (2008) *Motsart i ego vremia* [Mozart and his Time]. Moscow: Klassika-XXI. (In Russian).
15. Kirillina, L. (2007) *Galantnost' i chuvstvitel'nost' v muzyke XVIII veka* [Gallantry and Sensibility in Music of the 18th Century] (In Russian). <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/1/kirillina-galant.pdf> [Accessed: 28.06.2020].
16. Paumgartner, B. (1993) *Mozart*. Vienna; Atlantis Musikbuchverlag: Kremayr and Scheriau. (In English).
17. Motsart, V.A. (2014) *Polnoe sobranie pisem* [Complete Collection of Letters]. Moscow: International Relations. (In Russian).
18. Einshtein, A. (2007) *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo* [Mozart. Personality. Works]. Moscow: Classics XXI. (In Russian).
19. Chicherin, G. (1971) *Motsart. Issledovatel'skii etiud* [Mozart. Research Essay]. Leningrad: Music. (In Russian).

About the author:

Marina Ia. Kuklinskaya, Candidate of Art History, Lecturer, G.P. Vishnevskaja College of Musical and Theatrical Art

40 B Suzdalskaia str., Moscow, 111672
mkno1@mail.ru



CULTURE & TEXT

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ

УДК [82-17+81'276]-021.452

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_51

С.А. Голубков

Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева
golubkovsa@yandex.ru

СКРЫТЫЕ ЯЗЫКИ РУССКОЙ САТИРЫ И ЮМОРИСТИКИ

В статье идет речь о различных способах передачи имплицитных смыслов в комическом тексте. Выявляются причины обращения сатириков и юмористов к скрытым формам коммуникации с читателем. Писатель как опытный диагност и прогностик открывает огромную область неочевидного в реальной жизни. Рассматриваются разные формы, обладающие скрытой семантикой, от широко известных иронии и аллегории до неумовных элементов техники смешного, вроде ассоциативных сигналов, отсылки к цитатно-реминисцентному полю, авторской игры с читательским ожиданием, фигур мнимости, явлений литературной мистификации, предметных деталей, феномена странного язычия, акцентов на жестях персонажей, интонационных сбоях, комически окрашенных пауз. Исследуется речевое поведение сатириков и юмористов как форма активного противостояния официальному языку идеологических штампов и омертвевших словесных формул.

Ключевые слова: имплицитный, парасемантика, неявное содержание, юмористика, мнимые величины, ассоциация, аллегория, ирония, пародирование, предметная деталь, эстетическая игра.

Вынесенное в заглавие статьи слово «языки» мы используем в расширительном-метафорическом значении, имея в виду весь применяемый художником комплекс образных средств и технических приемов. Именно в этом смысле обычно употребляется это слово в рассуждениях о «языке» живописи, архитектуры, театра, танца, «киноязыке» и т. п.

Частое обращение сатириков и юмористов к скрытым «языкам» как средству эффективной коммуникации с читателем имеет свои причины. Таких исторически и социально обусловленных причин несколько. Их можно разделить на внешние и внутренние. К внешним можно отнести, во-первых, вполне понятные попытки творца обойти жесткие рогадки цензуры своего времени путем эзопова иносказания, а во-вторых, стремление выйти за пределы одной эпохи и дать отсылку ко всему массиву мировой культуры. К внутренним причинам, прежде всего, относится интерес художника к многообразным возможностям эстети-

ческой игры с реципиентом. Упрятанное в образную обертку-шифр имплицитное высказывание будет в большей степени способствовать занимательности произведения, чем прямое одномерное декларативно-публицистическое послание к читателю. Читателя всегда привлекает рецептивная игра с текстом, разгадывание, выявление неявных мерцающих смыслов. Кроме того, писатель, отображая в сатирико-юмористическом тексте конкретное социальное явление, может намекать читателю и на более широкую адресность, на какие-то новые уровни актуальности, которые, возможно, откроются будущим эпохам. История литературы, как правило, подтверждает оправданность и перспективность такой художнической интенции. Добавим, что мы называем языки сатиры и юмористики, о которых пойдет речь дальше, скрытыми, поскольку вся глубина их смысла открывается не каждому читателю. Если неподготовленный читатель будет скользить лишь по внешней

поверхности текста, ему откроется лишь минимальная часть художественной семантики произведения, и он не сумеет понять и оценить то глубинное авторское послание, которое заключено в сатирико-юмористическом произведении.

Представляют немалый исследовательский интерес парасемантические аспекты изучения сатирико-юмористических произведений русской литературы XX века. Вадим Руднев давал определение в своем известном «Словаре культуры XX века»: «Парасемантика – концепция семантики языка, исходящая из того, что составляющие значение слова смыслы очень часто образуются путем случайных (или случайных на первый взгляд) ассоциаций. Это представление идет от некоторых идей психоанализа, в первую очередь от ассоциативных тестов Карла Густава Юнга...» [1, с. 209].

Об имплицитных смыслах текста обычно пишут лингвисты. Такова книга М.Ю. Федосюка «Неявные способы передачи информации в тексте» [2]. Порой эмоционально окрашенную коннотацию может внести в текст одно вышедшее из активного употребления слово, например, архаизм. Э.Г. Куликова отмечает: «Имплицитное содержание может логично пониматься как сама невербализованная информация, которую продуцент речи желает сообщить. Ср. в романе А. Иванова “Географ глобус пропил”: ...Служкин спросил у уборщицы имя-отчество директора, отыскал директорские покои на втором этаже, постучался и вошел. *Покоями* называлось жилое помещение барского дома. При помощи употребления этого архаичного для современного языка слова автором романа задается ироническая модальность, которая и будет превалирующей в повествовании. Несмотря на то, что в этом предложении можно отметить несоответствие денотатов, слово “покои” оказывается остроумным, емким и точным. С его помощью передается множество смыслов – с одной стороны, смыслы, приистекающие из того, как буквально понимается внутренняя форма, а с дру-

гой стороны, смыслы, базирующиеся на фоновых знаниях автора произведения и читателя» [3, с. 115].

В данной статье мы попытаемся взглянуть на проблему выражения имплицитных смыслов в художественном тексте и неявных способов создания комического эффекта с литературоведческих позиций.

Есть огромная область неочевидного, далеко не сразу открывающаяся даже весьма внимательному наблюдателю. К числу первооткрывателей тех таинственных реалий, что составляют такую область, безусловно, относился Антон Павлович Чехов. Писателя занимала сама неброско-обыденная ткань повседневного существования, само неспешное течение будней, когда вовсе ничего не происходит и вместе с тем на каких-то сокрытых от досужего взгляда неочевидных глубинах жизни человека происходят радикальные изменения. Художник обнаруживал в этом потоке рутинных мелочей то, мимо чего иной невнимательный современник небрежно проходил, не замечая подлинной сути происходящего. Заметим, что анекдотическое у Чехова было также средством отображения неочевидного, поскольку за смехом, который непосредственно вызывала у читателя развернутая в том или ином рассказе анекдотическая ситуация, всегда тревожно мерцал менее заметный второй смысловой план, наполненный грустью и сожалением. Сёрен Кьеркегор понимал юмор как насмешку мира над человеком. Да, увы, человек неисправим. Можно бесконечно долго смеяться над несовершенством окружающего мира, но столь же много можно смеяться и над собственным несовершенством. Осознание этого неотменяемого обстоятельства и рождает у Чехова неизбывную авторскую грусть. Проза Чехова – это своеобразная образно-вербальная анатомия и физиология пошлости. Мир пошлого человека не всегда явен, ибо его обладатель склонен к социокультурной мимикрии, даже к некоей нарочитой театрализации собственного бытия. Однако такого человека выдают и очевидная радость по

поводу скучной повторяемости жизни, и сознательно редуцированные пространственно-временные координаты существования (точечное «здесь и сейчас»). Этот мир пошляка душен и герметичен.

Наиболее распространенные формы сатиры и юмористики, обладающие скрытой семантикой, – это, конечно, хорошо известные ирония и аллегория. Существуют широкое и узкое толкование иронии – от мировосприятия до частного стилистического приема. Поэты В. Маяковский и Саша Черный успешно использовали в своей творческой практике жанр ложного панегирика. За преувеличенно патетическими строчками скрывается ирония, порой доходящая до саркастического крещендо. Вспомним дореволюционные «Гимны» В. Маяковского или книгу «Сатиры» Саши Черного.

Другая известная скрытая форма, обладающая комическим потенциалом, – иносказание (аллегория) – имеет древние корни, пришла из фольклора. Хорошо укоренилась в сказочной прозе и затем в баснях. Активно такие образы использовались и сатириками. Д.П. Николаев в монографии «Смех Щедрина» писал об иносказательной образности, которую использовал писатель для передачи политической атмосферы в России того времени – *сумерки, мрак, тишина, болото, пустыня*. Характерно, что «такого рода иносказательные образы будут использоваться писателем и в дальнейшем. Однако наряду с ними в его сочинениях существенное место займут и другие. Сами по себе они тоже будут вполне “правдоподобными” Иносказательными же станут во многих случаях их *наименования, словесные обозначения*. Губернаторы и прочие губернские властители будут названы *помпадурами*, псевдолиберальные деятели – *пенкоснимателями*, политические осведомители – *сведущими людьми*, быстрые на расправу полицейские – *дантистами* и т. д.» [4, с. 323].

Свою художественную роль может сыграть и использование прецедентных жанровых моделей. Например, вполне

понятен интерес современных писателей сатирико-юмористического склада к изобразительно-выразительным возможностям так называемой авторской сказки. Жанр предоставляет автору широчайшую свободу фантазирования, творческого «вышивания» по схематичному рисунку традиционных сказочных архетипов. Если учесть, что «эзопов язык» очень хорошо был усвоен нашими писателями за длительное время цензорского догляда, то становится понятно, почему многие писатели обращались к жанру сказки. Василий Шукшин написал в свое время сказку «До третьих петухов», Владимир Войнович сочинил ироничные «Сказки для взрослых», Фазиль Искандер подарил читателям «Кроликов и удавов». И в творчестве Бориса Акунина находим сатирические «Сказки для идиотов», и Дмитрий Быков не оставил этот продуктивный жанр без внимания, создав в конце девяностых «Новые русские сказки». Как говорится, «сказка ложь, да в ней намек», вот ради таких красноречивых намеков и отсылок к мерцающим в глубинах сказочного текста имплицитным смыслом и примеряет для себя роль занимательного сказочника современный писатель. Пошел по этому пути и Александр Кабаков как автор повествовательного цикла «Московские сказки». Художественный мир этих остроумных сказок многомерен. С одной стороны, перед нами место действия известных сказочных и мифологических персонажей, чей «авторитет» освящен фольклором и литературой. И в читательской памяти при восприятии данных сказок сразу возникает длинный ряд отзвуков и соответствующих ассоциаций. С другой стороны, прибегая к своеобразному приему «остранения», А. Кабаков живописует Москву рубежа XX–XXI вв., приобретшую новые приметы времени. Повествование формируется по принципу постмодернистского стилистического «коктейля», богатого интертекстуальными соотношениями, узнаваемыми цитатами, аллюзиями, расхожими фразами.

Авторская сказка всегда имеет дело со специфическим творческим переводом с художественного языка одной жанровой модели на язык другой жанровой модели. Происшедшее в сказке «Красная и Серый» ведь можно было, конечно, описать и простеньким языком бытового рассказа. Благо, что Красная шапочка – это вполне реалистичная дежурная по станции метрополитена Людмила в красной пилотке, а волк при ближайшем рассмотрении оказывается «неизвестным мужчиной в спортивном костюме серого цвета». Однако осовременивание сказки, как показывает развитие ее конкретного действия, не лишает ее привычных черт фольклорного хоррора. Автор добавляет: «Но в сказках никого не прощают. В них добро, как сказал поэт же, непременно с кулаками, да с такими, что никакому злу и не снились. Сказки – они все жестокие. Да и жизнь пока не лучше» [5, с. 180].

«Московские сказки» А. Кабакова – своеобразная оригинальная метафора рубежного времени, времени смены системы ценностных координат. Художественный код сказки позволяет перевести повседневное течение жизни из плана мозаичной случайности в план широких бытийных универсалий.

Скрытый характер приобретает и обращение к ассоциативности как творческая стратегия. Наверное, в том и заключается суть подлинно заинтересованного чтения как напряженного поиска и счастливого обретения мерцающих в тексте смыслов – либо давно забытых, либо еще не выявленных, но возможных. Читатель всегда готов включить все ресурсы своего мышления, в том числе ассоциативные. При таком чтении возникает встреча и соприкосновение ассоциативных полей, имеющих в сознании автора и его реципиента. У Сигизмунда Кржижановского есть примечательная запись: «Ассоциации идут гуськом, связавшись друг с другом, как альпинисты при восхождении на вершину... (...по скользким склонам горы). Они почти никогда не ходят в одиночку» [6, т. 5, с. 412]. Этому явлению близок такой комический прием,

как упоминание литературного героя, имя которого уже давно стало нарицательным. В таком случае срабатывает существующий в искусстве своеобразный «закон экономии» и читатель просто отсылается к целому семантическому полю, связанному с известным персонажем.

Скрытый смысл может получить предметная деталь в литературном тексте. Писатель хорошо понимает, что у вещи в реальной жизни много различных социокультурных функций – от утилитарной до сакральной. Вещь может приобретать и статус смыслового послания. О сложных и порой неявных многомерных взаимоотношениях человека и вещи размышлял В.Н. Топоров в статье «Апология Плюшкина: вещи в антропоцентрической перспективе», предлагая развернутый анализ гоголевского персонажа [7, с. 7–111]. О таких взаимоотношениях человека и вещи писал в монографии «Поэтика Чехова» и А.П. Чудаков: «У Чехова нет такой ситуации, ради которой был бы забыт окружающий человека предметный мир. Человек Чехова не может быть исключен из этого конкретного случайного мира предметов ни за столом, ни в момент философского размышления или диспута, ни во время любовного объяснения, ни перед лицом смерти» [8, с. 163].

Разрастаясь, вещный мир может обрести зловещие очертания явной угрозы самому бытию человека. Мы говорим в таком случае уже о тотальной экспансии вещей. Сигизмунд Кржижановский одним из первых почувствовал опасность подобной экспансии. И в этом отношении он был писателем, тонко и пророчески точно чувствующим противоречия эпохи, ведь экспансия вещного мира в начале XX в. только набирала свои обороты. Раздумья С. Кржижановского обо всем спектре отношений человека и вещного мира могут восприниматься сегодняшним читателем как остро современные и актуальные, хотя произведения малой прозы, о которых идет речь, писались в 1920–30-е годы.

К неявным способам передачи художественной информации в тексте может быть отнесен и жест персонажа. Язык тела (в частности жестов) являет собой очень выразительную знаковую систему, обладающую своим скрытым смысловым потенциалом. Вспомним, как в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» Виктор Зилов нелепо и лицемерно пытается наладить отношения с женой Галиной, которой он изменяет. Он с фальшивым воодушевлением вспоминает их давний вечер любви и, демонстрируя, как он пришел тогда с подснежниками, в качестве подтверждающего жеста хватает со стола взамен подходящей для цветов вазы медную пепельницу. Этот жест Зилова с пепельницей воспринят героиней как издевка, поскольку, независимо от намерения Виктора, невольно обнажает его цинизм. Вместо былого романтического порыва – смехотворно-жалкий выверт. Вместо живых цветов – мертвая пепельница. Вместо любви и прежних отношений – пепел. Жест тут может быть интерпретирован как своеобразная «оговорка» по Фрейду, дающая ключ к пониманию душевного перерождения личности. И погребальный венок, принесенный к двери квартиры Зилова, будет семантически «аукаться» с этой пепельницей, придавая всей пьесе трагикомический смысл.

К скрытым формам комического могут быть отнесены и различные «фигуры мнимости», в частности мнимый диалог. Речь в данном случае идет: а) о видимости общения; б) о разговоре ни о чем. Если понимать диалог широко – не только как обмен словами, репликами, но и как обмен услугами, действиями участия, то перечень подобных комических ситуаций значительно расширится. И. Смирнов в работе «На пути к теории литературы» пишет: «Смешное предполагает отрицание свойств и объекта, и субъекта. Иллюстрацией послужит устойчивый комический мотив “медвежьей услуги”: некий персонаж нуждается в помощи, т. е. наделяется функцией персонажа-объекта; персонажем-субъектом будет, естественно, тот, кто оказывает

услугу, помощь, которую осуществляет персонаж S, идет мимо цели или даже вредит нуждающемуся в содействии; в итоге действующим лицам вменяются роли не-объекта и не-субъекта (помощи)» [9, с. 252].

Скрытый комический смысл может быть выявлен при анализе мнимой логики недалекого персонажа, не обладающего мало-мальски серьезными интеллектуальными ресурсами. Такое мы наблюдаем в изображении героев юмористических новелл М. Зощенко.

Неявный комический потенциал приобретают различные нарушения интонационного строя, ритмические сбои. Такова, например, смеховая функция паузы. Пауза в комическом тексте заставляет читателя врасплох, опрокидывает серьезный смысл только что прочитанных или произнесенных слов, извлекает из глубины подтекста иные смыслы, порой совершенно противоположные смыслам изначальным. Пауза – это возврат к только что прочитанным словам и их моментальная переоценка. Смех – эмоционально выразительный знак такой переоценки. Смех зрителей (читателей) после паузы – это их ответная реплика в содержательном диалоге с автором текста.

Семантические ресурсы слова обладали возможностью создавать имплицитные пласты в сатире и юмористике. Тут в ход могло идти все: от случайной оговорки, речевой непреднамеренной ошибки до целенаправленной словесной игры (каламбур). В литературоведении занимаются феноменом странноречия Андрея Платонова и инословия Сигизмунда Кржижановского. Художественные поиски этих писателей несли отпечаток породившей их эпохи. В XX в. индивидуально-неповторимому речевому самовыражению личности несла угрозы утверждавшаяся идеология как некая система окаменевших фраз. Необходимо было творчески разработать форму самостоятельного и подчеркнуто индивидуального речевого поведения, чтобы противостоять тому рождавше-

муся официозному «советскому языку», «советскому новоязу», который включал в себя набор безликих бюрократических штампов, лозунговых стереотипов, заезженных цитат, так называемых «крылатых слов» и пустых риторических фигур, что заполняли собой не только вербальное пространство устного публичного общения, газетной публицистики, но порой проникали в литературные произведения. Критически и самостоятельно мыслящие писатели успешно возвращали слову прежнюю естественную жизнь, убитую омертвленными идеологическими формулами.

Наличие скрытых семантических пластов в произведении диктует читателю выполнение сложных задач рецепции текста как декодирования, творческого освоения скрытых языков произведения. Появилось даже ставшее популярным выражение – «криптография литературы». В литературном тексте стали видеть своеобразную образно-вербальную тайнопись, понятную только посвященным. Аналитики таких текстов усердно занялись отысканием точных и адекватных произведению семантических ключей. Литературоведческое прочтение стало сложной дешифровкой, отсылающей нас к великому множеству разнообразных культурных текстов, с которыми анализируемая книга находится в напряженном взаимодействии. Каких только версий дешифровки ни предлагалось применительно к знаменитому булгаковскому роману «Мастер и Маргарита» – и историко-литературных, и источниковедческих, и политических, и эстетических! К мерцающим глубиной таящаяся в произведении смыслов обращают внимательного читателя интертекстуальные наложения. Да, художественный текст многослоен. Через его внешнюю вербальную оболочку порой проглядывают другие тексты, которые мы называем прецедентными. В таком случае мы говорим об аллюзиях, о цитатно-реминисцентном поле. Кстати, наличие скрытых цитат создает немалые трудности при переводе литературного произведения

на другой язык. Дело в том, что такие «мерцающие» в тексте цитаты отсылают читателя к конкретному национальному культурному коду, к «культурному тексту» определенной эпохи. Если читатель хорошо знаком с такими явлениями, то он сразу же опознает скрытые цитаты, выявляет их происхождение и источник. Для инонационального же читателя, погруженного в мир совершенно другой культуры со своими кодами, своими традициями, символикой и прецедентными текстами, чужие цитаты могут оказаться просто неопознанными, принципиально не вычленимыми.

Создавая художественный текст, так сказать, «поверх» других текстов (как своеобразный «палимпсест»), писатель нередко прибегает к сознательной трансформации так называемых первичных жанров. В художественном наследии А.П. Чехова, В.М. Дорошевича, А.Т. Аверченко, Тэффи, М.А. Булгакова мы находим комические тексты, написанные в форме «жалобной книги», «лекции», «письма», «гимназического учебника», «докладной», «заявления», «судебного дела» и т. д. Характер осознания этого скрытого первичного текстового слоя (первичной вербальной матрицы) зависит от искушенности читателя, от его культурного кругозора. В противном случае такая скрытая форма им не будет опознана, комический потенциал произведения не будет выявлен.

К скрытым формам юмористики, безусловно, относится и столь известное литературное пародирование. Мы относим его к скрытым формам по той простой причине, что у читателя всегда возникает проблема адекватного узнавания текста-первоисточника (всегда может присутствовать и риск его неузнавания!). При этом надо учитывать и масштабы пародийного переименования текста, ведь пародирование по отбору объектов бывает разным. Принципиально различаются, с одной стороны, пародия на вполне конкретный текст и, с другой стороны, пародия с широкой и несколько размытой адресностью, когда объек-

том насмешки становится не отдельный литературный текст, который можно точно назвать, а некое более широкое явление, например тип художественного сознания или язык эпохи, взятый в суммарно-обобщенном виде, скажем, советский «новояз».

Кроме того, в юмористике мы нередко встречаем разнообразные явления скрытой авторской игры с читателем, например игра с так называемым «читательским ожиданием». Рецептивная эстетика пользуется понятием «горизонт ожидания». В энциклопедическом справочнике «Современное зарубежное литературоведение» читаем: «Горизонт ожидания – нем. *Erwartung-Gorizont* – термин рецептивной эстетики, обозначающий комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих отношение автора и – в силу этого – произведения к обществу (и к различным видам читательской аудитории), а также отношение читателя к произведению, обуславливающий, таким образом, как характер воздействия произведения на общество, так и его восприятие обществом» [10, с. 27–28]. Как известно, существуют разные типы читательского ожидания – тематическое (когда читатель к перечню уже прочитанных текстов хочет добавить новое произведение на ту же тему), жанровое (реципиент, освоивший модель того или иного литературного жанра, стремится продолжить знакомство и с другими книгами, выполненными в соответствии с данными жанровыми параметрами), стилевое (читатель тянется к произведениям с полюбившейся ему стилиевой ориентацией). Однако часто юморист идет не «навстречу» такому читательскому ожиданию, осуществляя реализацию вполне понятного принципа «спрос рождает предложение», а, напротив, выстраивает совершенно иную авторскую стратегию, создает комический эффект «обманутого ожидания».

Йохан Хёйзинга в знаменитой книге «*Homo ludens*» («Человек играющий») предложил свою систему своеобразной каталогизации всевозможных форм игры

в человеческой культуре. Есть в этой системе место и игре литературной. Одна из глав книги так и называется «Игра и поэзия» [11, с. 121–134]. А если расширить применение выводов голландского ученого на сферу так называемого творческого поведения, то, скажем, в русской культуре начала XX в. мы обнаружим немалое число чисто игровых поведенческих ситуаций (так называемые «коронации» поэтов в начале XX в., творческие розыгрыши, литературные маскарады и т. п.).

К феномену творческой игры относится и явление литературной мистификации. Еще в 1930 г. вышла примечательная книга поэта, прозаика и переводчика Евгения Ланна «Литературная мистификация» (в наше время, в 2009 г., книга была переиздана), в которой проблема мнимых (выдуманных) авторов рассматривалась на обширном материале зарубежной литературы. Начинает свое исследование Е. Ланн такими словами: «Ни на одном языке нет исчерпывающего обзора литературных подделок. Причину нетрудно установить: наука о литературе бессильна произвести проверку всего своего архива. Бессильна потому, что эта проверка предполагает наличие первоисточников, т. е. рукописей, не возбуждающих сомнения в подлинности. Но какое необозримое количество таких рукописей потеряно безвозвратно! И, в результате, история мировой литературы, зная о фальсификации многих памятников, старается о ней забыть» [12, с. 5].

Чрезвычайно интересны те случаи литературной мистификации, которые являют собой форму творческого розыгрыша читателя с применением некоей маски. Следует сразу оговориться, что перед нами отнюдь не простой случай использования псевдонима, скрывающего подлинное имя автора. Мистифицируемый автор – нечто принципиально другое. Перед нами выдуманная персона со своей совершенно автономной биографией, отдельные факты которой становятся известны читателям. А.К. Толстой и братья Жемчужниковы, создавшие литературную маску небезызвестного Козьмы Пруtkова,

наделили своего фантомного героя самостоятельным характером, шаржированной внешностью и совокупностью совершенных поступков. Мы, читатели, воспринимаем его как живого человека, то и дело роняющего необоснованно претендующие на мудрость, а потому комичные изречения.

Пользуясь скрытыми «языками», сатирик и юморист одновременно незаметно предлагают пронизательному читателю некий набор ключей для декодировки своего сообщения. Возникает смеховая индикация адекватной рецепции. Вводятся мелкие элементы-подсказки, своеобразные маркеры.

Вообще, надо признать, литература как раз и интересна своими уже случившимися или пока только потенциально

возможными переключками, постоянными отсылками к опыту предшественников и современников, смысловыми «мостиками», непринужденно перебрасываемыми от текста к тексту. И с этой точки зрения вся литература предстает неким гипертекстом, каким-то непрекращающимся разговором, в котором отдельные романы, повести, рассказы выступают значимыми репликами. Литература, будучи общим делом, творится совокупными усилиями сотен и тысяч пишущих. И чтение (как и перечитывание) известных текстов можно уподобить бесконечной и весьма заманчивой цепной реакции – одна прочитанная книга неизбежно отсылает к другой, еще ждущей своего прочтения.

Список литературы

1. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
2. Федосюк М.Ю. Неявные способы передачи информации в тексте. М.: Просвещение, 1988. 189 с.
3. Куликова Э.Г. Имплицитные средства в художественном тексте: формирование подтекста // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. 5-2 (59). С. 114–117.
4. Николаев Д.П. Смех Щедрина: очерки сатирической поэтики. М.: Совет. писатель, 1988. 400 с.
5. Кабаков А.А. Бульварный роман и другие сказки. М.: Вагриус, 2007. 320 с.
6. Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: в VI т. М.: Б.С.Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010. Т. V. 638 с.
7. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
8. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
9. Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академ. проект, 2001. 352 с.
10. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энцикл. справ. М.: Интрада – ИНИОН, 1999. 320 с.
11. Хёйзинга Й. Homo Ludens: статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича. М.: Прогресс – Традиция, 1997. 416 с.
12. Ланн Е. Литературная мистификация / вступ. ст. В.М. Волосова и И.В. Кудровой. Изд. 2-е, доп. М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 232 с.

Сведения об авторе:

Голубков Сергей Алексеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королёва

Московское шоссе, 34, Самара, 443086
golubkovsa@yandex.ru

Дата поступления статьи: 17.08.2020

Одобрено: 14.09.2020

Дата публикации: 25.11.2020

Для цитирования:

Голубков С.А. Скрытые языки русской сатиры и юмористики // Сфера культуры. 2020. № 1 (1). С. 51–60.

УДК [82-17+81'276]-021.452

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_51

S.A. Golubkov

Samara

Samara National Research University

golubkovsa@yandex.ru

THE HIDDEN LANGUAGES OF RUSSIAN SATIRE AND HUMOUR

The article deals with various ways to convey covert meanings in a comic text, examining how satirists and humorists make use of hidden forms of communication with the reader. The writer, as an experienced diagnostician and forecaster, is able to open up a huge expanse of that which is not obvious in real life. In this regard, the art of Anton Chekhov is extremely indicative. This article considers various forms of hidden semantics in Soviet-era writing, from the well-known irony and allegory to more elusive elements of comic technique, such as associative signals, references to suggestive quotations, play with readers' expectations, figures of "seeming", literary mystification, the use of detail, of strange language, emphasis on characters' gestures, errors of intonation, and comically colored pauses. The article demonstrates the ways in which satirists

and humorists utilized speech behavior of as a form of active opposition to the official language of Soviet ideological clichés and dead verbal formulas. The presence of hidden semantic layers in the work requires that the reader perform complex tasks of text reception such as decoding and creatively deciphering hidden messages in the work. These techniques have popularly been described as "the cryptography of literature." The literary text becomes a kind of figurative and verbal secret writing, understandable only to initiates. Analysts of such texts diligently engage in finding accurate and adequate semantic keys to them.

Keywords: implicit, parasemantics, implicit content, humor, imaginary values, association, allegory, irony, parody, subject detail, aesthetic play.

References

1. Rudnev, V.P. (1997) *Slovar' kul'tury XX veka* [Dictionary of the Culture of the 20th Century]. Moscow: Agraf. [In Russian].
2. Fedosiuk, M.Iu. (1988) *Neiavnye sposoby peredachi informatsii v tekste* [Hidden Ways of Transmitting Information in a Text]. Moscow: Prosveshchenie. [In Russian].
3. Kulikova, E.G. (2016) Implitsitnye sredstva v khudozhestvennom tekste: formirovanie podteksta [Implicit Means in a Literary Text: The Formation of a Subtext]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Questions of Theory and Practice], 5-2 (59). 114-117. [In Russian].

4. Nikolaev, D.P. [1988] *Smekh Shchedrina: Ocherki satiricheskoi poetiki* [Shchedrin's Laughter: Essays on Satirical Poetics]. Moscow: Soviet Writer. (In Russian).
5. Kabakov, A.A. [2007] *Bul'varnyi roman i drugie skazki* [Tabloid Novel and Other Fairytales]. Moscow: Vagrus. (In Russian).
6. Krzhizhanovsky, S.D. [2010] *Sobranie sochinenii: v VI t. T. V* [Collected Works in VI vols. Vol. V]. Moscow: B. S. G.-Press; St. Petersburg: Symposium. (In Russian).
7. Toporov, V.N. [1995] *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the Field of the Mythopoeic: Selected Works]. Moscow: Progress - Kultura publishing group. (In Russian).
8. Chudakov, A.P. [1971] *Poetika Chekhova* [Chekhov's Poetics]. Moscow: Nauka. (In Russian).
9. Smirnov, I.P. [2001] *Smysl kak takovoi* [Meaning as Such]. St. Petersburg: Academic project. (In Russian).
10. *Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie (strany Zapadnoi Evropy i SSHA): kontseptsii, shkoly, terminy. Entsiklopedicheskii spravochnik* (1999) [Modern Foreign Literary Studies (the Countries of Western Europe and the USA): Concepts, Schools, Terms. An Encyclopedic Reference Work]. Moscow: Intrada-INION. (In Russian).
11. Huizinga, Th. [1997] *Homo Ludens; Stat'i po istorii kul'tury* [Homo Ludens; Articles on the History of Culture]. Moscow: Progress-Tradition. (In Russian).
12. Lann, E. [2009] *Literaturnaia mistifikatsiia* [Literary Mystification]. Moscow: LIBROKOM. (In Russian).

About the author:

Sergei A. Golubkov, Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University

34, Moskovskoye shosse, Samara, 443086
golubkovsa@yandex.ru

УДК [81'42+141.38]-022.41

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_61

В.А. Гавриков

Брянск

Брянский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

yarosvettt@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СЛОВЕСНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ (НА МАТЕРИАЛЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ С СИНГУЛЯРНЫМ АВТОРСТВОМ)

В статье рассматривается современное состояние междисциплинарных исследований в сфере интермедиальных («синтетических») искусств, где одним из выразительных рядов является художественное слово. Акцент делается на искусствах, в которых автор становится создателем всех субтекстов художественного интермедиального текста. В частности, это иллюстрированная литература, а также поэтическая песенность, где соединяется слово, музыка и исполнительство. На данный момент исследований синтеза этих трех субтекстов практически нет. Автор на примерах показывает, что изучать песенную поэзию «с листа» – значит существенно обеднить анализ. Для работы с художественными объектами смешанного семиозиса необходимо создать особую отрасль знания, которую можно назвать интермедиалогией.

Ключевые слова: интермедиальность, синтез искусств, синтетический текст, синкретизм, Владимир Высоцкий, Александр Башилачев, интермедиалогия.

Существует множество терминов, обозначающих художественные образования смешанного семиозиса, т. е. синтез искусств: синкретические тексты (текст я здесь понимаю в семиотическом, а не в лингвистическом значении), синтетические, интермедиальные, полисемиотические, интерсемиотические, креолизованные, полиполярные и т. д. На Западе более употребительна «интермедиальность», в российских исследованиях пока нет термина, ставшего конвенциональным, чаще других, кажется, используется «синтетический текст».

Синтез искусств – чаще всего это соединение слова с другими выразительными рядами. В качестве исключения можно назвать, например, балет. Зато опера, кинематограф, песенная поэзия, театралный текст – все это системы со словесной составляющей. На ней я и остановлюсь в настоящем исследовании.

Уже с глубокой древности словесность соединялась с другими искусствами. Собственно, пралитература не мыслилась

без музыки и того, что сейчас бы назвали перформансом или хеппенингом. А все потому, что, как отметил Ж. Деррида, «в начале было пение» [1, с. 359]. Известно также, что синкретическое праискусство служило не для эстетических, а для «прикладных» [чаще всего обрядовых, магических] целей. Э. Кассирер пишет: «У первобытных народов угрозу и катастрофы отгоняют и “заклинают” пением, громкими криками и восклицаниями» [2, с. 54]. «Мифические представления, сочетавшиеся с пением, музыкой и пляскою, дали им священное значение и сделали их необходимою обстановкою языческих празднеств и обрядов», – указывает А.Н. Афанасьев [3, с. 170].

Таким образом, словесное праискусство в период синкретизма (дорелективного традиционализма) было некоей троичной моделью, где соединялись слово, музыка и действие. Проходили века, изменялись функции словесности, само мышление, однако еще очень долго синтез слова с другими видами

искусства был актуален, как подчеркивает Е.В. Герцман: «Отношение к синтезу слова и музыки позднеантичное музыкознание заимствовало от воззрений архаичных времен, когда музыка представляла собой неразрывное триединство слова, пения и танца» [4, с. 52].

С картинкой слово соединилось, вероятно, в момент своего появления. Более того, существует версия, что письмо вообще образовалось из картинки, которая упрощалась и типизировалась. На данный момент самым древним из найденных памятников письменности считаются артефакты открытого в 1961 г. дунайского протописма (культура Винча). По предположению ученых, это чуть ли не пятое тысячелетие до нашей эры. Если мы посмотрим на эти памятники письменности, то увидим то же, что и в современном Интернете: соединение слова и картинки. То есть синтез вербального начала с другими так же стар, как и сама словесность в двух ее ипостасях: звучащей и письменной.

Можно предлагать различные классификации этого синтеза искусств. Я предлагаю разделить все образования смешанного семиозиса на две большие группы. Первая из них – это такой интермедиаальный текст, все выразительные ряды которого созданы одним автором. Второй, соответственно, полиавторский, наверное, лучшей иллюстрацией здесь будет опера: музыка сочиненная, музыка исполненная (это ведь тоже текст), вокал, словесная составляющая – это все, как правило, создание разных людей. Конечно, не следовало бы соединять все эти «тексты» в один ряд, потому что для акционных искусств есть два типа авторства и, соответственно, два «рождения» интермедиаального произведения: сочинение и исполнение. Понятно, что охватить все словесно-интермедиаальные искусства с комбинированным авторством в статье невозможно. Поэтому я остановлюсь на художественном интермедиаальном тексте, одной из подсистем которого является словесный субтекст (термин «субтекст» закрепился за гомо-

генной составляющей интермедиаального текста в русской рокологии, т. е. науке о «рок-поэзии»).

Начну с соединения авторской картинки и печатного слова. История литературы знает немало писателей, которые являлись одновременно и иллюстраторами своих творений. Можно назвать Эдгара Алана По («Повесть о приключениях Артура Гордона Пима»), Антуана де Сент-Экзюпери («Маленький принц»), Льюиса Кэрролла («Алиса в стране чудес») и многих других. Нельзя не вспомнить и пушкинские рисунки, по которым «Союзмультфильм» даже снял полнометражную мультипликационную трилогию... В современной литературе также множество фактов соединения визуального и вербального: начиная от «биопоэзии» и заканчивая гипертекстовыми романами, где видеоряд является одной из составляющих «конечного продукта» (литературный гипертекст развит в англоязычной среде: см. например, текстурально-визуальный гипертекст Шелли Джексон «Patchwork Girl»). Однако я не настолько силен в теории живописи, чтобы погрузиться в эту тему. Мне бы хотелось коснуться другой ипостаси словесной интермедиаальности: соединения музыки и вербального текста, где обе составляющих (а еще исполнение) – суть творения одного автора.

Чуть ли не самым ярким мастером паравербальных и невербальных средств выразительности, соединенных с поэтическим текстом, был Владимир Высоцкий. О его творчестве написаны сотни, если не тысячи научных и исследовательских статей. Наверное, добрую половину их я в свое время прочел. И вот я не могу припомнить, чтобы где-то шла речь о визуализации у Высоцкого, хотя это немаленький пласт даже в песенном (я уж не говорю о кино-театральном) творчестве Высоцкого. Здесь мне вспоминается, как бы сейчас сказали, клип на песню «Утренняя гимнастика», снятый в 1974 г. телевидением Венгрии. Эта запись постановочная: поэт не только прохаживается с гитарой, но и активно (по-актер-

ски) жестикулирует, а также делает ряд гимнастических этюдов. То есть создает полноценный визуальный текст: жестовый, мимический, даже «костюм» здесь играет определенную роль – облегаящая водолазка не скрывает вздувшихся мускулов, когда поэт, например, делает «крокодила», опершись о столик.

Однако не только визуализация, но и вообще исполнительство Высоцкого находится на далекой исследовательской периферии. Всем понятно, насколько богаче смысловая палитра исполненных Высоцким произведений по сравнению с «бумажным» их «подстрочником». И вот этот зазор между песенностью и «литературностью» (если считать литературу искусством письменным) сколь огромен, столь и малоисследован. Все, что я здесь могу назвать, это пару-тройку концептуальных статей С.В. Свиридова, главная из которых: «Рок-искусство и проблема синтетического текста» [5], концепцию «синтетической языковой личности» Д.И. Иванова [6], а также книгу Л.Я. Томенчук [7], где данному вопросу уделено порядка сорока страниц. У меня есть пара книг на эту тему [8; 9]. Но это все – лишь единичные подступы к решению проблемы, которая мне кажется огромной. В основном же русские филологи рассматривают песенную поэзию «с листа», т. е. без учета ее интермедialной природы. Очевидно, что этот подход продуктивен лишь до определенного предела: как предварительная частнонаучная проработка материала. Для того чтобы действительно понять особенности смыслопорождения в образованиях смешанного семиозиса, нужно глубоко погрузиться в синтез.

Сегодня я вижу несколько болевых точек при движении к этому синтезу. Чуть ли не главная среди них – стереотипы «привычки милой», как сказал бы классик. Дело в том, что ученый вращается в кругу тех методологических констант, которые привиты ему со школьной, а потом и с университетской скамьи. Синтез же требует полного слома стереотипов, в чем я убедился, работая над докторской. В какой-то степени мне удалось

их преодолеть, но лишь «в какой-то степени». Сегодня, десять лет спустя, вижу, как много я недоговорил тогда.

Конечно, в рамках научной статьи невозможно коснуться всех аспектов рассматриваемой проблемы. Здесь я хочу на примерах показать лишь три, скажем, так «нюанса», которые игнорируются при анализе текстов песенной поэзии. Первый из этих «нюансов» – работа с артикуляционной составляющей, иначе говоря – с речевой и вокальной выразительностью в субъектном разрезе. Речь идет о том, что автор может создавать целую систему «голосов» («персонажей»), которые «действуют» в песенном произведении. Чтобы понятно было, что это такое, приведу конкретный пример – это песня Высоцкого «Слухи» («Сколько слухов наши уши поражает...»), я работаю с фонограммой, записанной в парижской студии М. Шемякина. Начинается песня с некоего вступления в тему:

Сколько слухов наши уши поражает,
Сколько сплетен разъедает, словно
моль!

Например, ходят слухи, будто все
подорожает (абсолютно!),
А особенно – поваренная соль!

Это своеобразное вступление производится от лица ролевого героя (РГ-1), речь которого обладает фонетическими особенностями: он произносит мягко окончания глаголов третьего лица (поражает, разъедает), кроме того, искажает слово *будто* (звучит что-то наподобие «быдто»). Кроме того, Высоцкий использует специфические для своих героических ипостасей «протяжки»: например, в слове *особенно*. Это искривление артикуляции трудно объективировать, можно сказать, что поэт истончает голос, имитируя при этом не очень четкую артикуляцию, соотносимую с антуражной речью пьяного. Ничего подобного в песнях «от автора» не встречается.

Припев исполняется голосом того же РГ-1:

Словно мухи, тут и там
Ходят слухи по домам,

А беззубые старухи
Их разносят по умам!

Здесь речевые особенности субъекта еще ярче: отчетливые «ю» в глаголах «ходят» и «разносят» (а первое слово дано еще и с мягким «т»), четкое «я» в слове «бяззубые».

Текстологи при подготовке к изданию этой песни часто используют маркеры прямой речи, чтобы указать на переход от одного субъекта к другому:

– Слушай, слышал? Под землю город строят...

Согласно знакам препинания, следующий субъект появляется начиная со слов:

– Вы слышали? Скоро бани все закроют...

Такой прием вполне логичен, и все же я откажусь от него, так как в звучащем тексте знаков препинания нет. На фонограмме же звучит следующее:

Слушай, слышал? Под землю город строят,
Говорят, на случай ядерной войны!
Да вы слышали? Скоро бани все закроют (повсеместно)
Навсегда, и эти сведенья верны!

В этом четверостишии происходят весьма интересные процессы. Перед нами отчетливая смена субъекта: первая строка произносится более низко, чем это делал РГ-1, и менее распевно (это, допустим, РГ-2). Данный фрагмент соотносится с припевом почти как пение и речитатив. Любопытно, что вторая строка куплета произносится более хрипло, громко, напряженно. Либо РГ-2 «меняет голос», либо, несмотря на продолжение фразы, перед нами уже кто-то третий (РГ-3). Так и будем считать: можно допустить, что РГ-3 «перехватил инициативу» у РГ-2, не дав тому договорить.

Третья строка нашего четверостишия звучит еще более громко, хрипло и напряженно. Опять можно предположить, что либо РГ-3 «вошел в раж», либо появляется РГ-4. Последняя строка – своеобразное «затухание» напряженности,

тут уже трудно атрибутировать субъекта: либо это продолжает РГ-4, либо РГ-2, либо Высоцкий готовит речевой аппарат к распевному и менее брутальному РГ-1, поэтому артикуляционное напряжение идет на спад.

Обратим также внимание, что субъекты РГ-1, РГ-2, РГ-3 и РГ-4 представляют собой людей из одной языковой среды. В рассмотренном выше четверостишии встречаются все те же просторечные маркеры: «строить», «говорять», «закроуть», «ети» (вместо «эти»).

Второй припев идентичен первому – произносится со всеми речевыми маркерами, типа «бяззубые».

Следующий куплет родом из того же просторечного «пространства». Слово «знаете» звучит как «знаитя» или даже «знайтя». «Его» произносится с билабиальным (что-то среднее между «у» и «в»). Отчетлив «ё» (без йота) в слове «дебёшь». Сохраняются мягкие согласные в конце глаголов третьего лица: «забирають». Отчетливо (с «ч») Высоцкий артикулирует «что» вместо привычного «што».

А вы знаете? Мамыкина снимают –
За разврат его, за пьянство, за дебош!
И, кстати, вашего соседа забирают (негодяя),
Потому что он на Берию похож!

Что касается интонаций, то здесь выделяется два субъекта, один брутальный, хриплый и напористый РГ-3, второй (3-4 строки) говорит более нейтрально и соответствует скорее РГ-2. Хотя линейку героев можно было бы и продолжить: РГ-5, РГ-6.

Третий припев на удивление схож с двумя другими.

Следующий куплет снова представляет собой обрывочные реплики, с той только разницей, что отчетливого речевого разделения между строками здесь нет. Хотя напряжение опять несколько спадает к концу четверостишия:

Ой, что деется! Вчерась траншею рыли,
Так откопали две коньячные струи!
Говорят, шпионы воду отравили (самогоном).
Ну а хлеб теперь – из рыбной чешуи!

Опять перед нами рассып просторечных форм: «вчера́сь», «шпи́ены», «тапе́рь», даже «ры́бная чешу́я».

После традиционно «выполненного» припева следует интереснейший с субъектной точки зрения куплет:

И поют друг другу – шепотом ли, в крикли,

Слух дурной всегда звучит в устах кликуш,

А к хорошим слухам люди не привыкли,

Говорят, что это выдумки и чушь.

Первые две строки произносятся совсем не так, как все остальное в этой песне. Перед нами уже субъект из иной, чем другие, речевой среды. Здесь нет искривления артикуляции, перед нами как бы «авторский голос», но понятно, что автора в тексте произведения быть не может, поэтому эту лирическую ипостась можно назвать повествователем (П-1). Он вещает как бы от лица некоей истины (такая «фокализация» была свойственна средневековой литературе).

Самое интересное происходит в третьей строке: Высоцкий начинает постепенно добавлять в П-1 элементы РГ-1 (или любого другого из РГ). В третьем стихе это еще проявляется на уровне интонации, а в четвертой к ней добавляется несистемная для П-1 форма «ето» (вместо «это»). То есть повествователь постепенно растворяется в ролевых героях! А завершается этот процесс ролевым припевом, на сей раз начинающимся союзом «сопричастия»: «И словно мухи...». Это очень важный маркер – перед нами продолжение предыдущей мысли о «выдумках и чуши», а значит, «перетекание» завершается. Союзом Высоцкий как бы фиксирует полное растворение (или лучше – превращение) П-1 в РГ-1.

Такая же субъектная структура встречается и в следующем куплете:

Закаленные во многих заварухах,

Слухи ширятся, не ведая преград.

Вот ходят сплетни, что не будет больше слухов (абсолютно!),

Ходят слухи, будто сплетни запретят!

Здесь деление на два голоса более отчетливо: первые две строки принадлежат П-1, третья и четвертая – РГ-1, правда, последние три слова катрена интонационно следует отнести к речевой манере П-1. Кроме того, лексемы «ходят», «будет» (третья строка) и «ходят» (четвертая) произносятся с отчетливым мягким согласным в конце («ходя́ть»), а вот «запретят» артикулируется твердо – в манере П-1. Снова изоморфизм субъектов!

Завершается все припевом, на сей раз открывающимся союзом «но», т. е. опровергающим предыдущий тезис о запрете слухов. В этом контексте становится понятно, почему слова «будто сплетни запретят» произносит П-1: если бы Высоцкий остался в «рамках» РГ-1, то получилось бы, что последний сам себя опровергает. Это с субъектной точки зрения было бы не очень убедительно. А так – точку в песне ставит РГ-1, свидетельствуя, что слухи были, есть и будут.

Итак, в песне четко проявлено как минимум три речевых субъекта: «теоретик» РГ-1 (дает «теорию слухов» с точки зрения обыденного сознания); «практики» РГ-2, РГ-3, РГ-4 и т. д., которые на проверку могут оказаться одним и тем же субъектом, хотя скорее речь здесь нужно вести о «хоровом субъекте» РГ-2+ (воспроизводит собственно слухи); «теоретик» П-1, который наиболее близок к авторской позиции (дает «теорию слухов» развернуто и обоснованно). Причем повествователь выполняет и назидательную функцию: сожалеет о том, что люди привыкли к плохим слухам и не хотят знать хороших.

Второе. Четкое разделение на три типа субъектности имеет выход в архитектонику и даже затрагивает жанр. Так, тот же назидательный вывод П-1 может быть соотнесен с моралью в конце басни, в таком случае перед нами специфический жанровый элемент. Кроме того, три разных «голоса» представляют собой три этапа развертывания «лирического сюжета»: от размышлений о слухах со стороны обыденного сознания (РГ-1),

потом – собственно к материалу «исследования» (хоровой РГ), следом – к авторскому высказыванию, подводящему итог. Однако помимо субъектной составляющей есть и еще один важный маркер, связанный с архитектурой звучащего текста: темп мелодии и пропевания. Ровно в середине фонограммы Высоцкий убыстряет музыку, что повышает динамизм, появляется впечатление чего-то нарастающего, «набирающего обороты», как будто материализует то, что «слухи ширятся, не ведая преград».

И еще. Интереснейшим феноменом песенной поэзии (встречается еще как минимум у А. Галича) оказывается изоморфизм разных героев и, соответственно, типов сознания. Это не просто дистантный диалог, а подвижная колеблющаяся структура, где лирическое «Я» то отдаляется от авторского, то приближается к нему. У Высоцкого иногда легитимны полярные точки зрения на одно и то же событие. Он как бы умеет оправдать противоборствующие силы, увидеть и принять мотивировку каждой из них. Следует также сказать, что изоморфизм, стирающий границы между героями, не позволяет с точностью определить, сколько здесь «голосов»: три, семь или более десятка. Перед нами переливы субъектного спектра, а не четко прорисованные границы каждого лирического «Я».

Не нужно специальных исследований, чтобы понять, что подобный исполнительский рисунок не догма, а лишь один из вариантов интермедиальной интерпретации произведения. Разные его исполнительские инкарнации со всей очевидностью могут привнести в эту субъектную структуру иные «коннотации». Причем иногда произведение может меняться чуть ли не с точностью до наоборот, т. е. менять свою «валентность». Интересно в этой связи понаблюдать за песней «Она была чиста, как снег зимой...». На большинстве фонограмм эмоционально-экспрессивная трактовка этого произведения однозначна: перед нами серьезная, почти трагическая песня о любви, двуличности и, вероятно, измене. На записях Шемякина интона-

ционно Высоцкий выдерживает данную линию безукоризненно в течение почти двух с половиной минут. Здесь есть все, что ожидается от подобного рода произведений: раздумчивые, скорбно произносимые фразы, сопровождаемые тревожными гитарными переборами, взрывы негодования (имею в виду интонационную сферу)... И вдруг в самом конце фонограммы меняется голос: слова «всегда намерен побеждать» произносятся в неожиданном ключе, пискляво, что напомнило мне партию Зины из «Диалога у телевизора». А после них Высоцкий, если так можно выразиться, иронично хихикает, тем самым уничтожая весь пафос предыдущих куплетов. На мой взгляд, объяснить это можно тем, что поэт указывает на несамостоятельность, «невывсоцность» данной вещи: перед слушателем лишь стилизация под «печальный романс», которую не должно принимать «за чистую монету». Две с половиной минуты Высоцкий не создавал драматизм, а лишь играл в него – и эту условность нужно четко понимать. В этой связи хорошо сказал С.С. Шаулов (правда, он имел в виду Башлачева): «Важным представляется все-таки то, что варьирование текста очень часто приводит к появлению дополнительных, иногда противоположных предыдущему прочтению смыслов. На первый план выходит бытование текста в конкретной (а не взятой в теоретическом обобщении) ситуации исполнения / восприятия» [10].

«Речевая мелодика», «артикуляционная выразительность» могут использоваться для создания иных смысловых эффектов. Например, для материализации спетого. В качестве примера я рассмотрю здесь «Егоркину былинку» Александра Башлачева (запись, сделанная Марком Копелевым в Новосибирске 21 декабря 1985 года). Начинается песня с перешептываний, игры дыхания и своеобразного пересмеивания, создающих специфический антураж: перед нами что-то странное, таинственное, непознанное. Таким образом, в начале песни (т. е. в сильной позиции) идет игра меж-

дометий, которые условно можно описать как посмеивание («хе-хе-хе») и шипение («ш-ш-ш»). Первые строки песни Башлачев произносит так же антуражно, вначале это шепот: «Как горят костры!», потом – почти крик: «Как горят костры!..». Такие перепады громкости будут сопровождать «былину» на протяжении всего текста. И они очень «к месту» – создают рваный ритм, который, будучи поддержан поэтическим текстом, образует очень выразительное, скажем так, пространство художественных смыслов. В своей основе «былина» – это монотонный пятисложник, если бы не эта игра голоса, слушать эту композицию было бы очень утомительно, ведь длится она около 20 минут.

Еще один прием ухода от монотонности – материализация спетого, Башлачев нередко «переводит слово в факт» (С.В. Свиридов). Например, поэт произносит: «А вишневый крем только слизывает», в лексеме «слизывает» сонорный «л» тянется как гласный, имитируя собственно слизывание. Потом во фразе «биты кирпичи» Башлачев слово «кир-пи-чи» разбивает на слоги благодаря паузам, тем самым материализуя то, что они «биты». Затем следует строка: «прозвенит стекло на сквозном ветру», где первое слово произносится примерно так: «прозвенннии-и-и-и-ит» (с придыханием и вибрацией, имитирующей колебания стекла).

Затем после фразы «черной гибелью сгинет всякое дело божье» при помощи тишины материализуется сама пустота, отсутствие того, что «сгнуло». Безмолвие сопровождается лишь едва слышным зловещим перешептыванием. А затем следует взрыв: «Там! Где без суда все наказаны. / Там!!! Где все одним жиром мазаны. / Там! Где все одним миром травлены». «Травленные» – почти хрип, словно перед нами агония «травленных».

Следующий значимый невербальный компонент встречается в других фонограммах «Былины» во фразе: «То не просто вонь – вонь кромешная». После первого слова «вонь» Башлачев делает глубокий вдох через нос, как бы обоняя этот смрад.

Затем во фразе: «Погадай ты мне, тварь певучая – / очи черные, очи гжучие» в первом слове «очи» звук «о» образован «смехом»: «охохочи (где «х» произносится при помощи выдоха-смешка). А после фразы «так возьмешь за то...» слышится «причмокивание», обозначающее предвкушение чего-то ценного, и после паузы конкретизируется: «дорогой мундир». Надо слышать эту интонацию, этот «дорогой мундир»! Сколько здесь заискивания, скрытой, не скажу иначе, злобно-радостной энергии, которая, хотя и в подтексте, а все же отчетлива. Явно герой искушаем нечистой силой, которая, с одной стороны, как бы добра к нему, а с другой – не может не проявить своей истинной сущности... Очень трудно это объяснять – надо слушать.

Потом Башлачев описывает новую одежду Егора, заканчивая каждое из описаний своеобразным затуханием: «с медаляаааа», «с кокарда.да..да... да....». Посредством точек я изобразил паузу между слогами. Как видим из этой произвольной «диаграммы», в слове «кокардою» реализовано звуковое «затухание» – паузы между словами растут, а громкость произносимого падает. Такая звуковая игра неслучайна: приемом «затухания» поэт создает у слушателя впечатление иллюзорности «дорожного мундира с медалями» и «дорожного картуза с кокардою»: блага, полученные от темной силы, не могут быть прочными, настоящими...

Когда переодоление Егора завершается, мы слышим: «и надел обмундированіе... хо-хой», где отчетливо видно переживание повествователя за ошибочный поступок персонажа, актуализирующееся посредством междометия «хо-хой». Можно «перевести» с междометно-интонационного «языка» на лексический это чувство так: «бедный ты, бедный, неразумный!».

После того как Егор получает новые качества (благодаря новой одежде), происходит изменение и мира вокруг: «Заплясали вдруг тени легкие». Эта перемена характеризуется и резкой сме-

ной гитарного ритма, который становится быстрым, «плясовым». Мы практически видим, как пляшут эти тени! Уж не Danse ли Масабге перед нами? Да и голосом Башлачев передает наступившую перемену: несколько фраз он произносит почти в частушечном темпе. И от этого контраста, от этой «невеселой частушечности» становится еще более страшно.

Потом после фразы: «Отворив замки Громом-посохом» следует внушительная пауза, слушатель словно застывает у открывающейся двери в ожидании – кто же там?! Громкое – «громовое» произнесение указанной фразы создает эффект обманутого ожидания: слушатель ждет кого-то величественного, жуткого, огромного. Но... вместо этого – шепотом, заискивающе, с как бы доброй улыбкой и нежностью в голосе (отчего еще более жутко, чем от крика): «В белом саване / Снежна Бабушка».

Речь Бабушки весьма примечательна: «Собери-ка ты мне... капли звонкие». В этой фразе последнее слово произносится как: «звон... н... н... кие» – Башлачев голосом имитирует капание. Затем Снежна Бабушка говорит: «Ты подуй хе-хе Егор». В слове «подуй» после звука «д» Башлачев начинает дуть и на одном дыхании переходит к «посмеиванию», а оттуда без пауз «выходит» к слову «Егор»: «подуухехезгор». Таким образом, лексема «подуй» материализует то, как Снежна Бабушка дует. Возникающий благодаря стараниям Егора из пепла огонек прожигает «шаль всю, всю, всю, всю, всю расшитую мелким крестиком». За счет пятикратного повторения местоимения «всю» и убыстрения темпа поэту удается создать у слушателя представление о том, что «мелких крестиков» на шали весьма и весьма много.

Отмечу, что я лишь описываю звуковые (преимущественно – артикуляционные) эффекты, но не вторгаюсь в пространство поэтических смыслов. Бегло скажу о них лишь здесь. Эта «расширенная» за счет многократного повторения *шаль* есть – в контексте башлачевской поэтики – отсылка к блоковским претекстам, где

разработана градация: Россия – женщина – платок. У Башлачева в «былине» (да и не только) также присутствует эта градация. Получается, что звуковой эффект работает на интертекстуальность, на расширение интерпретационной перспективы, вступает в сложные отношения с вербально-поэтической составляющей...

Вскоре следует фраза: «У Шексныреки нету ярмарки». Башлачев материализует отсутствие ярмарки тишиной, которую буквально взрывает крик: «Только черный дым (!) тлеет ватую». Крик же сопровождает фразу: «Голосит беда: А! А!! А!!! бабьим голосом», где звук идет по нарастающей. Так Башлачев онтологизирует крик «голосающей» беды: мы не просто узнаем, что беда может «голосить», но и непосредственно слышим ее голос. Хотя в рукописи поэта дан вариант с пониженным регистром, я бы написал «новосибирскую» Беду – однозначно – с большой буквы. Этот пример, вплетенный в богатую картину других башлачевских олицетворений, не только материализует слова песни, но и «оживляет» персонажей, т. е. перед нами своеобразная речевая персонафикация: персонаж получает свой неповторимый голос, как это было у Высоцкого.

Наконец, третья особенность артикуляционного текста, которую я обнаружил в песенных произведениях, связана с сюжетом. Иначе говоря, речевые особенности могут работать на сюжетосложение и даже шире – на выстраивание архитектоники интермедийного текста. На тех же записях М. Шемякина Высоцкий исполняет песню «Я вам мозги не пудрю...» (называю по первой строке). Иначе она именуется «Тот, который не стрелял». Начинается песня спокойно, нейтрально, ролевой герой будто реализует на практике свое высказывание «уже не тот завод»: переживать, набивать себе цену, баловать изысканной выдумкой он не стремится. Просто сухо констатирует факты. Первые две строфы («Я вам мозги не пудрю...», «Мой командир меня почти что спас...») словно не способны побу-

дить ролевого героя к чувству, будто он рассказывает не о себе, а о ком-то постороннем. Действительно – «не тот завод»! А ведь речь-то идет не о чем-нибудь, а о расстреле! Предположу, что у слушателя может возникнуть диссонанс между спокойным произнесением и тем смыслом, который заложен в словах солдата. Высоцкий будто наносит нейтральную интонационную грунтовку, чтобы потом на нее накладывать краски. И они с третьей строфы начинают проявляться.

«Судьба моя лихая...» – неожиданно (на контрасте с интонационно нейтральным началом) звучит с горечью и сожалением, а также с некоторым стоицизмом. Затем появляется персонаж Суэтин – «неутомимый наш», который и подвел ролевого героя под расстрел, – в голосе уже горькая ирония.

Волнение героя нарастает. Он, будто бы сам того не желая, погружается в воспоминания, они его все более захватывают. Восьмистишие, начинающееся со строки «Рука упала в пропасть...», звучит уже с откровенным ужасом. Такой интонационный ход может вызвать удивление: второй раз в песне речь идет о расстреле, но в первый раз герой был спокоен и безучастен, во второй – наоборот, эмоционален.

Следующий эмоциональный всплеск – строка: «Я выл белугой и судьбину клял...»: погибает тот, который не стрелял; тот, кто, по сути, и спас ролевого героя от смерти. Здесь боль не только отчетлива, но, кажется, она даже сильнее, чем во время собственного расстрела (вспомним: «Рука упала в пропасть...»). И – что любопытно и неожиданно – последние две строки песни произносятся подчеркнуто нейтрально: «Немецкий снайпер дострелял меня, / Убив того, который не стрелял». После эмоционального взрыва – ледяное спокойствие.

С точки зрения поэтического текста можно выделить в произведении три зоны повышенной эмоциональности, как бы три кульминации:

1) первое сообщение о расстреле,

2) описание расстрела,

3) смерть «того, который не стрелял».

Первая и вторая вершины этой сюжетной «синусоиды» артикулируются на удивление различно, а ведь речь идет об одном и том же событии – о расстреле ролевого героя! Что касается третьей кульминации, то она внутри себя содержит ту же артикуляционную «разность», «антиномию», что констатируется между лексическими кульминациями 1 и 2.

Получается, что два главных события песни даются с двух противопоставленных интонационных позиций. Такой двойной контраст можно объяснять разными причинами, но я не стану это интерпретировать. Мне хочется заострить внимание на том, что «спрятанный в артикуляцию» поэтический текст – это некая матрица, основа, часто обуславливающая те процессы, которые происходят в интонационной сфере, а иногда, реже, – нет. Если бы эмоциональные блоки с позиции сюжета всегда сопровождались повышением речевой экспрессии, то эта предсказуемость заметно обеднила бы интермедийный текст песни. Думаю, что Высоцкий это понимал. Поэтому и «организовывал» такие вот несовпадения.

Все сказанное можно представить в виде своеобразного маятника: интонация, экспрессия то максимально приближаются, совпадают с «голой» (если угодно – «бумажной») поэтической семантикой, то отдаляются от нее. Таким образом и без того «объемная» вещь становится еще более разнообразной, несимметричной. Причем слушатель рефлексивно и не осознает всего этого, но каким-то внутренним чутьем, «эстетическим органом» чувствует сложность песни, перед его ментальным взором разворачивается целый спектакль, с экспрессивно-интонационным «подсвечиванием» происходящих событий (я коснулся только кульминаций, но помимо них там еще масса интонационных маркеров), с речевыми характеристиками действующих лиц (которые там тоже есть). А ведь все это еще сопровождается музыкой, да и собственно вокал (с музы-

коведческих позиций) – это тоже особое пространство смыслов...

Примеры можно множить и множить. Важно то, что сторон (приемов, функций) у этой речевой выразительности явно больше, чем я назвал. И чтобы провести целостный анализ (хотя бы в формате соединения вербально-поэтического с артикуляционным), нужно знать все эти аспекты. Я могу отослать читателя к своей докторской диссертации, где, разработав экспериментальный инструментарий для анализа песенно-поэтических текстов, я применяю его на материале песни «Немой» рок-группы «Аукцыон». Если в настоящей статье я беру некий аспект изолированно, то там я пытаюсь работать комплексно, правда, используя филологический терминологический аппарат (ибо, допустим, в музыковедении я не силен). Даже такой односторонний подход, однако с прицелом на синтез, как мне кажется, дал интересные результаты. По крайней мере, это была попытка сделать шаг вперед, что-то нащупать новое.

А главное в этой статье вот что: современная русская филология пока даже и не стремится войти в эту область – синтеза искусств. Собственно, и опереться ей не на что. Да, есть немало музыковедческих, искусствоведческих, культурологических работ, выполненных на материале песенной поэзии. Но я не могу припомнить ни одной, где бы рассматривались те факторы смыслообразования, которые я здесь бегло обозначил (конечно, всегда есть вероятность, что я что-то упустил). Помимо указанных наук хотелось бы подключить к исследованию этого материала лингвистов, ведь устная речь – это их «епархия». Но «песенные» лингвисты заняты, в основном, дискурсами, концептами, функциями, категориями, подсчетом лексических единиц... Все это, конечно, тоже необходимо, но, как мне представляется, «живая плоть» изучаемого явления, его специфика – в ряду других словесных искусств – нынешних «песенных» лингвистов мало интересует: они, как и литературоведы, работают

«с листа», отсекая особенности живого исполнения. Моя попытка описать материал (вряд ли это можно назвать полноценным анализом) была бы, наверное, гораздо более продуктивной, если бы я подключил лингвистический инструментарий, созданный для «препарирования» устной речи.

А ведь перед нами все-таки пение, так что и без музыковедов явно не обойтись. Их, занимающихся песенной поэзией, тоже единицы: Е.В. Мякотин, Е.А. Савицкая, А.М. Цукер... В музыковедческих кругах еще очень сильно предубеждение против песенной поэзии, ее изучающие числятся в «эстардниках». Хотя, например, Шнитке очень уважительно высказывается именно о музыкальной составляющей творчества Высоцкого – даже с позиции «высокого музыковедения» это отнюдь не китч. При этом в авторской песне музыкальная составляющая гораздо беднее «аккомпанеента» в роке. Несмотря на всю ее маргинальность, рок-музыка (конечно, в лучших ее образцах) стала самобытным искусством, где есть свои оригинальные композиторы, свои виртуозы-инструменталисты, многие из которых имеют консерваторское прошлое. Рок, особенно в англо-американском его изводе, – это крупное явление в музыкальной культуре середины XX – начала XXI века. Собственно, указанные музыковеды и некоторые их коллеги потратили много сил, чтобы это доказать. Но и они, насколько мне известно, почти не касаются синтеза – работают с музыкальной составляющей, с вокалом. Но без сцепки мелодии и ритма с поэтическим субтекстом нет и понимания «полного смысла» интермедиального произведения.

Так что пока отрасли знания, связанные с авторской поэтической песенностью, работают, в основном, изолированно, не обращаясь к наработкам смежных и пограничных научных сфер. Время синтеза пока не пришло, научное сообщество к нему не готово. Для того чтобы реализовать этот синтез, необходимо создать науку, которую я рискну

назвать интермедиалогией (здесь: песенно-поэтической интермедиалогией). Она может быть частной (это примерно то, что я делаю здесь с опорой на литературоведение) и общей (паритетное использование инструментариев всех заинтересованных наук). В любом случае, появление ни той, ни другой интермедиалогии не стоит ожидать в ближайшем будущем ни у нас, ни, вероятно, на Западе. Беглое знакомство с работами в области англоязычной поэтической песенности убеждает меня, что наша «интермедиалогия» прошла куда больший путь. Хотя, конечно, разобрать огромный массив англоязычных исследований, связанных с песенностью, весьма непросто. Поэтому я делаю эти предположения с позиции того, что мне открылось на сегодняшний день.

Что же касается вообще проблемы синтеза искусств, то она необъятна, как и сами эти искусства. На этом поприще уже создана обширная научная литература, но и здесь не так много констант (см. об этом недавнюю обзорную статью Л.Ю. Калининой [11]). Конечно, поэтическая песенность или, допустим, «литературная живопись» могут почерпнуть и из общего «методологического котла», но делать это, на мой взгляд, нужно после того, как выяснена собственная специфика. Ведь заимствования как отдельных элементов, так и всего терминологического аппарата без понимания ограничений его применимости может привести к тому, что мы пойдем по ложному следу. А пока эта специфика – в ее узкоспециальных измерениях – явно не прояснена.

Список литературы

1. Деррида Ж. О грамматики. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
2. Кассирер Э. Философия символических форм: в 3 т. Т. 2: Мифологическое мышление. М.; СПб.: Унив. кн., 2002. 280 с.
3. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. Т. 1. М.: Современный писатель, 1995. 258 с.
4. Герцман Е.В. Византийское музыкознание. Л.: Музыка: Ленинград. отд-ние, 1988. 254 с.
5. Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 5–33.
6. Иванов Д.И. Теория синтетической языковой личности: в 2 т. Иваново: ПресСто, 2017.
7. Томенчук Л. «...А истины передают изустно». Днепропетровск: Пороги, 2004. 124 с.
8. Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. 634 с.
9. Гавриков В.А. Циклизация и контекстность в поэзии Владимира Высоцкого: монография. Брянск: Брянский центр науч.-техн. информации, 2016. 108 с.
10. Шаулов С.С. Функции поэтической традиции в лирике А.Н. Башлачёва // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2012. № 32 (286). С. 130–132.
11. Калинина Л.Ю. Понятие «синтез искусств»: актуальные аспекты // Балт. гуманит. журн. № 4 (17). 2016. С. 236–239.

Сведения об авторе:

Гавриков Виталий Александрович, доктор филологических наук, профессор кафедры государственного управления и менеджмента Брянского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

ул. Горького, 18, Брянск, 241050
yarosvett@mail.ru

Дата поступления статьи: 20.08.2020

Одобрено: 14.09.2020

Дата публикации: 25.11.2020

Для цитирования:

Гавриков В.А. Художественная словесность в контексте синтеза искусств (на материале интермедийных текстов с сингулярным авторством) // Сфера культуры. 2020. № 1(1). С. 61–73.

УДК [81'42+141.38]-022.41

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_61

V.A. Gavrikov

Bryansk

Bryansk Branch of the Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration under the President of the Russian Federation
yarosvett@mail.ru

VERBAL ART IN THE CONTEXT OF ART SYNTHESIS (ON THE MATERIAL OF INTERMEDIAL TEXTS WITH SINGULAR AUTHORITY)

The article is devoted to the current state of interdisciplinary research in the field of intermediate ("synthetic") arts, in which one of the expressive linkages is the artistic word. The author focuses on the arts in which one person creates all of the "subtexts" (subsystems) of the artistic intermedia text. Such instances occur in literature and song lyrics. The song combines word, music and "speech theater" of the performer, but research into the synthesis of these three "subtexts" is rare. Most researchers do not study phonograms (video recording), but rather the interlinear (paper) text. Much meaning is lost due to this methodological approach. The author of the article demonstrates the multidimensionality of song and poetic texts using examples from Vladimir Vysotsky and Alexander Bashlachev. The songs by these authors are semantically

rich and markedly performative, where part of the meaning derives from articulation and voice modulation. Articulation creates at least three semantic effects that complement the verbal text. These are: the creation of a system of speech characters; the materialization of the poetic text (for example – sound imitation); and plot correction. Recipients will miss a number of meanings important for understanding the song if they sight-read the song and do not listen to the phonogram. The author of the article believes that for the study of artistic objects of mixed semiosis it is necessary to create a special branch of knowledge (intermediology).

Keywords: intermediality, synthesis of arts, synthetic text, syncretism, Vladimir Vysotsky, Alexander Bashlachev, intermediaology.

References

1. Derrida, Zh. (2000) *O grammatologii* [About grammatology]. Moscow: Ad Marginem. (In Russian).
2. Kassirer, E. (2002) *Filosofiia simvolicheskikh form* [Philosophy of symbolic forms]: v 3 t. T. 2: Mifologicheskoe myshlenie [Mythological Thinking]. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga. (In Russian).

3. Afanas'ev, A.N. [1995] *Poeticheskie vozzreniia slavian na prirodu: Opyt sravnitel'nogo izucheniia slavianskikh predanii i verovanii v sviazi s mificheskimi skazaniiami drugih rodstvennykh narodov* [Poetical Views of the Slavs on Nature: An Attempt at a Comparative Study of Slavic Traditions and Beliefs in Connection with the Mythical Tales of Other Related Peoples]: v 3 t. T. 1. Moscow: Sovremennyi pisatel'. (In Russian).
4. Gertsman, E.V. [1988] *Vizantiiskoe muzykoznanie* [Byzantine Musicology]. Leningrad: Muzyka, Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
5. Sviridov, S.V. [2002] Rok-iskusstvo i problema sinteticheskogo teksta [Rock Art and the Problem of the Synthetic Text]. *Russkaia rok-poeziia: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], 6. Tver', 5–33. (In Russian).
6. Ivanov, D.I. [2017] *Teoriia sinteticheskoi iazykovoi lichnosti* [Theory of the Synthetic Language Personality]: v 2 t. Ivanovo: PresSto. (In Russian).
7. Tomenchuk, L. [2004] "...A istiny peredaiut izustno" ["...And truths are passed by word of mouth"]. Dnepropetrovsk: Porogi. (In Russian).
8. Gavrikov, V.A. [2011] *Russkaia pesennaia poeziia XX veka kak tekst* [Russian Song Poetry of the 20th Century as a Text]. Bryansk: OOO "Bryanskoe SRP VOG". (In Russian).
9. Gavrikov, V.A. [2016] *Tsiklizatsiia i kontekstnost' v poezii Vladimira Vysotskogo* [Cyclization and Contextuality in the Poetry of Vladimir Vysotsky]. Bryansk: Brianskii tsentr nauchno-tekhnicheskoi informatsii. (In Russian).
- Shaulov, S.S. [2012] Funktsii poeticheskoi traditsii v lirike A.N. Bashlacheva [Functions of the Poetic Tradition in the Lyrics of A.N. Bashlachev]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Cheliabinsk State University], 32 (286), 130–132. (In Russian).
10. Kalinina, L. Iu. [2016] Poniatie "sintez iskusstv": aktual'nye aspekty [The Concept of the "Synthesis of the Arts": Current Issues]. *Baltiiskii gumanitarnyi zhurnal* [Baltic Humanitarian Journal], 4 (17), 236–239. (In Russian).

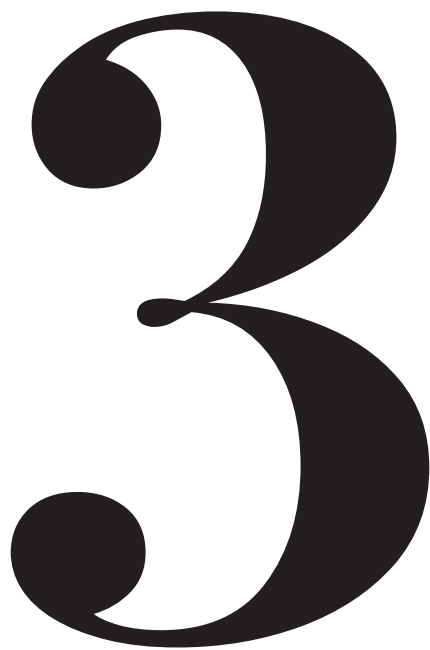
About the author:

Vitalii A. Gavrikov, Doctor of Philology, Professor, Department of State, Municipal Administration and Personnel Management, Bryansk branch of The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation

18, Gorky str., Bryansk, 241050
 yarosvettt@mail.ru

ЯЗЫК И КУЛЬТУРА

LANGUAGE & CULTURE



УДК 81.4

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_77

Л.М. Алексеева

Пермь

Пермский государственный национальный исследовательский университет
larissapsu@gmail.com**С.Л. Мишланова**

Пермь

Пермский государственный национальный исследовательский университет
mishlanovas@mail.ru

К ИСТОКАМ СОЦИОТЕРМИНОВЕДЕНИЯ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ТЕРМИНА

В статье предпринимается попытка осмысления одной из современных концепций терминоведения – социотерминоведения. Обсуждается статус социотерминоведения как самостоятельного научного направления. Определяется эвристический потенциал социотерминоведения, позволяющий рассматривать терминологическое варьирование как результат социокогнитивной дифференциации дискурса и, соответственно, неотъемлемое свойство терминологии. Предлагается интегративная метамоделю терминологического варьирования, с помощью которой реконструируется жизненный цикл термина как необходимое условие развития, трансфера и менеджмента знания.

Ключевые слова: терминоведение, термин, терминология, варьирование терминологии, социотерминоведение, коммуникация знания.

В современном глобализованном и постоянно изменяющемся мире одной из фундаментальных проблем лингвистики становится языковое варьирование. Не исключением является и варьирование таких языковых знаков, как термины. Как известно, в теориях традиционного терминоведения, носивших прескриптивный характер, предназначенных для обеспечения упорядочения и стандартизации терминосистем, варьирование терминологии считалось негативным явлением, вследствие чего методология анализа динамических аспектов терминологии оказалась не разработанной. Необходимость поиска надежных и эффективных методов идентификации и описания вариантов термина, а также регуляции терминологического варьирования является причиной обновления теоретической базы терминоведения, в частности, появления социокогнитивного подхода и, соответственно, социотерминологии. Несмотря на то, что в большинстве исследований

социотерминология противопоставляется традиционной теории термина, принадлежность ее к сфере терминологии не вызывает сомнения. В то же время перспективным, на наш взгляд, является сопоставление социотерминологии и социолингвистики, а также привлечение теории языкового варьирования, что позволяет пролить свет на истоки формирования нового интегративного направления – социотерминоведения.

В настоящей статье представлен анализ публикаций, посвященных становлению и развитию социотерминологии, а также сопоставление социотерминологии со смежными феноменами – традиционным терминоведением, социолингвистикой и языковым варьированием – с целью обоснования теоретических основ социотерминоведения.

Социотерминология представляет собой сравнительно молодой исследовательский подход в терминологических исследованиях, появившийся

во Франции в 80-е г. прошлого века [1, с. 469]. В работах по истории терминоведения указывается ряд причин, послуживших толчком к ее формированию. Так, наиболее значимой причиной считается необходимость преодоления ограничений традиционного прескриптивного терминоведения и позитивистской философии [1; 2; 3]. Другая, не менее значимая, причина – смена индустриального общества постиндустриальным с образованием общества знаний, приоритетом которого является открытый доступ к знаниям каждому члену общества, демократизация науки, развитие информационных технологий [1; 2]. В качестве третьей причины указывают постмодернистский поворот в эпистемологии с его характеристиками: дефундаментализмом, децентризмом, отсутствием истины; конечностью, фрагментарностью и плюрализмом знания, его исторической и культурной ситуативностью, контекстуальной включенностью, приоритетом обыденного знания перед научным, социальным и лингвистическим конструктивизмом [4]. Неслучайно при определении социотерминологии Р. Теммерман подчеркивает ситуативность, зависимость термина от вербального, культурного и когнитивного контекста в разных типах дискурса и коммуникативных ситуаций [3]. Фактически те же акценты расставлены в «Практическом руководстве по социотерминологии»: «Социотерминология, относящаяся к локализации, способствует коммуникации разных социoproфессиональных групп. Она нацелена на исследование терминологии в социальном контексте, где понятия возникают, получают дефиницию и наименование. Она объединяет специальные понятия и сообщество пользователей. Таким образом, социотерминология способствует тому, чтобы адаптировать терминологические практики к целевым языкам и языковым сообществам» [5].

Социотерминология, исследовательский фокус которой смещен на контекстозависимое функционирование

термина, в качестве объекта изучения рассматривает варьирование терминологии [3].

Особый вклад в понимание терминологического варьирования внесла, как известно, работа Л. Хоффманна, в которой предложена пятиуровневая модель профессиональной коммуникации [6, с. 65–67]. Принимая во внимание, что данная модель включает основные стандарты описания структуры деятельности, направленной на достижение комплекса корпоративных целей, прежде всего отметим, что она формируется в дискурсе – вербально опосредованной деятельности в определенной предметной области [7]. Поскольку профессиональная деятельность представляет собой иерархию типов деятельности разных уровней сложности, она опосредуется комплексом дискурсивных практик и, соответственно, разножанровыми текстами, в которых репрезентированы понятия разной степени абстракции. Это, в свою очередь, и проявляется варьированием терминологии. Институциональный характер дискурса выводит на закономерность развития предметной сферы и на последовательность освоения типов профессиональной деятельности (от практических до научных), типов понятий (от конкретных до абстрактных) и способов их репрезентаций (общезыковых, терминологических, символьных). Иными словами, каждый тип дискурсивной практики предполагает специфику терминологического варьирования, поскольку трансдискурсивная модель описывает все многообразие терминологических репрезентаций дискурса.

Возвращаясь к работе Л. Хоффманна, подчеркнем, что в ней соотнесены формирующиеся в любом институциональном дискурсе типы терминов, понятий, дискурсивных практик и их участников. Становление и развитие социального института и структуры дискурса порождает пятиуровневую иерархию понятий: А – наивысшей степени абстракции, В – очень высокой, С – высокой, D – низкой, Е – очень низкой степени абстракции.

В структуру дискурса входят дискурсивные практики теоретических наук (А), экспериментальных наук (В), прикладных наук (С), бизнеса/производства (D), потребления (Е), участниками которых выступают ученые-теоретики (А), ученые и ассистенты (В), ученые и администрация предприятия (С), администрация предприятия и специалист (D), дистрибьюторы и потребители (Е). Что касается способа репрезентации понятия, то в дискурсивных практиках уровня А функционируют символы для обозначения элементов и отношений, в дискурсивных практиках уровня В – символы для обозначения элементов и языковые знаки для обозначения отношений. Начиная с уровня С, дискурсивные практики реализуются на естественном языке, при этом на уровне С функционирует очень большое количество терминов, а текст жестко формализован. В дискурсивных практиках уровня D также присутствует большое количество терминов, однако текст менее формализован. Дискурсивные практики уровня Е содержат единичные термины и не формализованы. Таким образом, модель профессиональной коммуникации в обобщенном виде характеризует дискурс как деятельность в определенной предметной сфере (социальном институте), на разных этапах которой (научном, профессиональном, производственно-потребительском) образуются разные типы знания (понятия), имеющие разные способы объективации.

Итак, рассмотрение социотерминологии в соотношении с традиционным терминоведением акцентирует следующие характеристики:

- 1) переход от конструирования термина как идеального знака [8] к его описанию в реальных условиях функционирования;
- 2) определение многообразия социокультурных контекстов функционирования термина, создание интер-, интра- и трансдискурсивных моделей профессиональной коммуникации;

3) признание варьирования неотъемлемым свойством терминологии, в основе которого лежит варьирование объема понятия;

4) сохранение ономазиологического подхода к исследованию терминологии (несмотря на то, что в ряде исследований в качестве одного из признаков социотерминологии отмечается отход от ономазиологических принципов анализа [2; 3]).

Для того чтобы определить, насколько оправданным является выделение социотерминологии в качестве самостоятельного подхода для контексто- и ситуативнозависимого описания терминов, представляется целесообразным сопоставить ее с областью языкознания, также «изучающей языковые явления с привлечением социальных факторов», т. е. социолингвистикой [9, с. 184]. Однако отметим, что, возможно, в этом случае само понятие «социотерминология» является избыточным, поскольку одной из ключевых категорий социолингвистики является норма (совокупность правил выбора и употребления языковых средств в данном обществе в данную эпоху [9, с. 24]), тогда как терминология относится к социальному диалекту (совокупность языковых особенностей, присущих какой-либо социальной группе – профессиональной, сословной, возрастной и т. п. – в пределах той или иной подсистемы национального языка [9, с. 30]). Иными словами, вопрос о терминологическом варьировании в рамках социолингвистики не являлся приоритетным, поскольку сама терминология рассматривалась как вариант языковой нормы.

Перспективное решение относительно статуса терминологии в стратификационной структуре национального языка было предложено К.Я. Авербухом. Изучая вариологические основы терминологической номинации, К.Я. Авербух выявил принципиальные отличия варьирования терминологии от варьирования общезыкового слова: если варьирование общезыкового слова происходит в

пределах тождества слова, то варьирование терминологии осуществляется в пределах тождества понятия. В соответствии с общепринятой стратификацией национального языка общелитературный язык считается нормированным эталоном, которому противопоставлены социальные диалекты – варианты. Однако терминология, будучи социальным диалектом, как и общелитературный язык, подвержена нормированию. Таким образом, терминология может выступать в качестве инварианта по отношению к вариантам – терминологической, функционирующей за пределами специальной сферы [10, с. 21].

Продолжая логику вышеприведенных рассуждений, полагаем, что если терминология стандартизирована и является нормативным эталоном, то общезыковая лексика принадлежит к (детерминированному) вариантам термина. Из этого следует, что категория языковой нормы является подвижной: вариант или диалект (социолект) становится нормой, а общезыковая норма (литературный язык) – вариантом. Более того, необходимо указать на диалектический характер отношений литературного языка и терминологии: вариант не только отрицает «норму», а затем отрицается другим вариантом (отрицание отрицания), но и сам становится «нормой», а нормативный эталон (литературный язык) – вариантом термина (единство противоположностей).

Итак, рассмотрение социотерминологии в сопоставлении с социолингвистикой обнаружило ряд феноменов, изучение которых имеет существенное значение как для терминоведения, так и для социолингвистики:

- 1) в ряде случаев стратификация национального языка обусловлена социальной дифференциацией общества;
- 2) литературный язык является нормативным эталоном, терминология – социальный диалект, отклонение от общезыковой нормы;

- 3) терминология подвергается стандартизации и становится нормативным эталоном, общезыковое слово – вариантом термина; между ними в процессе терминологического варьирования устанавливаются диалектические отношения;

- 4) к исследованию терминологии применяется семасиологический подход [«слово в особой функции» [11]].

Поскольку социотерминология позиционируется как исследовательский подход к варьированию терминологии (вследствие реального функционирования в различных социокультурных контекстах), рассмотрим ее соотношение с теорией языкового варьирования. Считается, что теория языкового варьирования прошла в своем развитии три этапа: 1) контактологический; 2) плюри-/мультилингвальный; 3) транслингвальный. *Контактологический* этап характеризуется теоретическим осмыслением языковых контактов, взаимовлияния языков при сохранении их целостности (ср., например, пуризм). *Плюри-/мультилингвальный* этап – этап исследования феноменов плюрилингвизма (в том числе билингвизма) и мультилингвизма, т. е. способности наряду с родным языком пользоваться вторым (вторыми) и иностранным (иностранными) языками в различных социокультурных контекстах, при этом социокультурный контекст предопределяет, предзадает выбор языка в соответствии с рекомендуемыми нормами. *Транслингвальный* этап принципиально отличается от двух предыдущих, поскольку исходит из отсутствия языков как нормативных структур и признания только континуума их функциональных вариантов, представляющих собой динамичную и постоянно самообновляющуюся среду из языковых ресурсов, причем ресурсов именно языковых – ресурсов различных языков. При этом язык конструируется в дискурсе той или иной социальной практики (в определенном социокультурном контексте). Иными сло-

вами, каждый пользователь языка в процессе социокультурного взаимодействия создает свой язык из ресурсов транслингвальной среды, который (язык), в свою очередь, пополняет эту среду, возвращаясь в нее в виде (нового) ресурса. Таким образом, констатируется первичность и постоянное наличие языковых ресурсов, тогда как языки являются вторичными и временными, создающимися из этих транслингвальных ресурсов и сразу же распадающимися на новые. Традиционные теории языка, словари и грамматики считаются при этом не отражающими транслингвальной сущности языка, поскольку фиксируют только моменты объективации «ризомоподобной» среды [12; 13].

Примечательно, что идеи, созвучные концепции транслингвальности (translanguaging) – современного этапа теории языкового варьирования – получают свое развитие при осмыслении терминологического варьирования: «Из двух (или любого количества) терминов, составляющих класс, оба являются вариантами, но ни один из них не является инвариантом по отношению к другому, поскольку каждый из них есть конкретный термин. Какой-либо конкретный термин из некоторого множества терминов, составляющих один класс, по тем или иным причинам может быть признан эталоном, или образцом, но он останется всего лишь вариантом среди других вариантов. <...> Инвариант и вариант термина представляют собой две характеристики предмета или явления, входящего в некоторый класс» [10, с. 21]. Это значит, что варьирование терминологии возможно потому, что каждая терминоединица может актуализироваться и в составе терминосистемы (нормативный эталон), и как вариант термина. Такая транзакция [14, с. 143] возможна благодаря дуальной сущности терминологии, ее производности от языка (ср.: «языковой субстрат термина» [15]). Более того, если рассматривать производный характер терминологии, то следует отметить два деривацион-

ных процесса: образование терминологии как варианта литературного языка (производная первого порядка) и образование единицы литературного языка вследствие детерминологизации термина (производная второго порядка). В итоге создается коллекция терминологических вариантов разной степени терминологизации и детерминологизации, актуализирующихся во всем многообразии интер-, интра- и трансдискурсивных практик социально значимой/релевантной профессиональной деятельности.

Таким образом, рассмотрение социотерминологии в сопоставлении с теорией языкового варьирования позволяет сфокусировать внимание на следующих положениях:

1) этапы развития теории языкового варьирования можно соотнести с аспектами социотерминологии: с контрастивным этапом – традиционное терминоведение; с плюри-/мультилингвальным этапом – социолингвистика; с транслингвальным этапом – терминологическое варьирование;

2) условием терминологического варьирования является способность терминологии к транзакции, что обусловлено особым механизмом деривации терминологии: терминология одновременно является и производным (вариантом), и эталонной нормой (инвариантом);

3) в транслингвальном пространстве все ресурсные единицы являются вариантными, что стирает границы между нормой и диалектами, общеязыковым и специальным, первым и вторым языком и т. п. Это позволяет вовлекать альтернативные источники материала (не только научные тексты, но и художественные, различные нарративы и т. п.), извлекать и изучать разные типы знания (не только формализованные, «явные», но и «неявные», личностные и т. п.) и, соответственно, новые терминологические варианты;

4) поскольку варьирование терминологии представляет собой неоднородный феномен, в основе которого лежит производность, для исследования терми-

нологического варьирования необходим комплексный анализ, сочетающий как семасиологический, так и ономасиологический подходы.

Итак, социотерминология, изначально заявленная как социокогнитивный подход к функционированию термина в различных социокультурных контекстах, в том числе с учетом перспективы пользователя, в значительной мере опирается на теоретические положения терминоведения, социолингвистики, теории языкового варьирования и, в свою очередь, дополняет и развивает их за счет осмысления результатов исследований по терминологическому варьированию. Так, например, предложена интегративная метамодель варьирования терминологии, сочетающая возможности инвариантно-вариантной и константно-вариантной моделей языкового варьирования [16]. В методологическом плане разрабатываются комплексные методики анализа терминологии, включающие алгоритмы идентификации терминологии [16; 17; 18; 19] и метафоры [20] в трансдискурсивных корпусах. Регуляция варьирования терминологии может осуществляться с опорой на трансдискурсивную модель терминологизации языкового знака в дискурсе [7], моделирование метафоры в процессе детерминологизации [21; 22; 23] и транс-

дискурсивной медиации знания [20; 24], алгоритм детерминологизации в медийном дискурсе [16], а также на модели жизненного цикла термина и трансфера знания [25]. Все вышеперечисленные положения можно рассматривать в качестве предпосылок становления самостоятельного направления терминоведения – социотерминоведения.

В ситуациях, когда обсуждается статус самостоятельности научного направления, в качестве решающих аргументов приводят такие, как наличие у него объекта и предмета исследования, а также разработка собственного понятийного аппарата – системы терминов, отражающих содержание данной отрасли знаний [26]. Что касается социотерминоведения, это научное направление имеет свой объект исследования, предмет исследования и понятийный аппарат. Объектом исследования социотерминоведения является жизненный цикл термина как источник трансдискурсивного терминологического варьирования, предметом – лингвокогнитивный механизм трансдискурсивного терминологического варьирования. В качестве понятийного аппарата социотерминоведения выступает международный отраслевой стандарт [5]. Таким образом, социотерминоведение может быть охарактеризовано как самостоятельное научное направление.

Список литературы

1. Humbley J. Socioterminology // *Languages for Special Purposes: An International Handbook* / eds. J. Humbley, G. Budin, C. Lauren. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2018. P. 469–488.
2. Bhreathnach Ú. A Best-practice Model for Term Planning. PhD thesis. Dublin City University, 2011.
3. Temmerman R. Towards New Ways of Terminology Description. The sociocognitive approach. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2000.
4. Jorgensen M., Phillips L. *Discourse Analysis as Theory and Method*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2002, 240 p.
5. ISO/TR 22134. Practical guidelines for socioterminology. Retrieved from ULR: <http://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:tr:22134:ed-1:v1:en> (Accessed: 06.06.2020).
6. Hoffmann L. *Kommunikationsmittel Fachsprache. Eine Einführung*. Tübingen: G.Narr, 1985. P. 65–67.
7. Алексеева Л.М., Мишланова С.Л. *Медицинский дискурс: теоретические основы и принципы анализа*. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2002. 200 с.

8. Лотте Д.С. Основы построения научно-технической терминологии. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 127 с.
9. Беликов В.И., Крысин Л.П. Социоллингвистика. М.: РГГУ, 2001. 315 с.
10. Авербух К.Я. Общая теория термина: комплексно-вариологический подход: дис. ... д-ра филол. наук. Иваново, 2005. 324 с.
11. Винокур Г.О. О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии // Труды МИФЛИ. 1939. Т. 5. С. 3–54.
12. Можейко М.А. Постмодернизм и синергетика: формирование методологии нелинейного моделирования в философии и науке // Социология. 2013. № 4. С. 15–33.
13. Прошина З.Г. Транслингвизм и его прикладное значение // Вестн. РУДН. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2017. 14 (2). С. 155–170.
14. Kastberg P. Knowledge Asymmetries: Beyond 'To Have and Have Not' // Fachsprache. 2011. № 3–4. P. 137–151.
15. Лейчик В.М. О языковом субстрате термина // Вопр. языкознания. 1986. № 5. С.87–97.
16. Бисерова Н.В. Варьирование терминологии миграционного права во французском медийном дискурсе: дис. канд. ... филол. наук. Пермь, 2018. 184 с.
17. Бурдина О.Б. Моделирование терминологической вариативности в фармацевтическом дискурсе: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2013. 211 с.
18. Гуреева А.М. Вариативность терминологии Международного Бакалавриата: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2010. 199 с.
19. Сложеникина Ю.В. Основы терминологии: лингвистические аспекты теории термина. М.: URSS, 2013. 114 с.
20. Суворова М.В. Трансдискурсивная модификация модели метафоры (на материале научного, научно-популярного и популярного дискурсов): дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2019. 190 с.
21. Полякова С.В. Метафорическое моделирование в русском и американском медицинском дискурсе: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2011. 180 с.
22. Тарасова Н.П. Метафорическое моделирование эпидемии в медийном дискурсе (на материале русских и немецких текстов): дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2013. 192 с.
23. Уткина Т.И. Метафора в научно-популярном дискурсе (семиотический, когнитивно-коммуникативный, прагматический аспекты): дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2006. 210 с.
24. Multiple Perspectives on Terminological Variation / eds. P. Drouin, A. Francœur, J. Humbley, A. Picton. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2017.
25. Алексеева Л.М., Мишланова С.Л. Трансфер знания в гуманитарных науках. Пермь: Изд-во Перм. нац. исслед. политехн. ун-та, 2019. 195 с.
26. Лейчик В.М. Терминоведение: предмет, методы, структура. М.: Кн. дом «Либроком», 2009. 256 с.

Сведения об авторах:

Алексеева Лариса Михайловна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры лингводидактики Пермского государственного национального исследовательского университета

ул. Букирева, 15, Пермь, 917990
larissapsu@gmail.com

Мишланова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой лингводидактики Пермского государственного национального исследовательского университета

ул. Букирева, 15, Пермь, 917990
mishlanovas@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.08.2020

Одобрено: 14.09.2020

Дата публикации: 25.11.2020

Для цитирования:

Алексеева Л.М., Мишланова С.Л. К истокам социотерминоведения: социокультурные контексты функционирования термина // Сфера культуры. 2020. № 1 (1). С.77–86

УДК 81.4

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_77

L.M. Alekseeva

Perm

Perm State University

larissapsu@gmail.com

S.L. Mishlanova

Perm

Perm State University

mishlanovas@mail.ru

ON THE ORIGINS OF SOCIOTERMINOLOGY: SOCIO-CULTURAL CONTEXTS OF A TERM'S FUNCTIONING

This article considers one of the modern branches of terminology studies – socioterminology. The status of socioterminology as an independent scholarly trend is discussed. The article describes the heuristic potential of socioterminology, which makes it possible to consider terminological variation as a result of the sociocognitive differentiation of discourse and, consequently, as an inherent property of all terminology.

An integrative metamodel of terminological variation is proposed, with whose help the life cycle of a term may be reconstructed as a necessary condition for the development, transfer and management of knowledge.

Keywords: Term theory, term, terminology, term variety, socioterminology, knowledge communication

References

1. Humbley, J. (2018) Socioterminology. *Languages for Special Purposes: An International Handbook* / eds. G. Budin, C. Lauren. Walter de Gruyter GmbH and Co KG. 469–488.
2. Bhreathnach, Ú. (2011) *A Best Practice Model for Term Planning*. PhD thesis. Dublin City University.
3. Temmerman, R. (2000) *Towards New Ways of Terminology Description. The Sociocognitive Approach*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
4. Jorgensen, M., Phillips, L. (2002) *Discourse Analysis as Theory and Method*. Thousand Oaks: SAGE Publications.

5. ISO/TR 22134. [2007] *Practical Guidelines for Socioterminology*. <http://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:tr:22134:ed-1:v1:en> [Accessed: 06.06.2020].
6. Hoffmann, L. *Kommunikationsmittel Fachsprache. Eine Einführung*. Tübingen: G. Narr, 1985. P. 65–67.
7. Alekseeva, L.M., Mishlanova, S.L. [2002] *Meditsinskii diskurs: teoreticheskie osnovy i printsipy` analiza*. [Medical Discourse Analysis: Theory and Method]. Perm: PSU. [In Russian].
8. Lotte, D.S. [1961] *Osnovy` postroeniia nauchno-tekhnicheskoi terminologii*. [Foundations of Scientific and Technical Terminology]. Moscow: Russian Academy of Science. [In Russian].
9. Belikov, V.I., Kry`sin L.P. [2001] *Sotsiolingvistika*. [Sociolinguistics]. Moscow: RGGU. [In Russian].
10. Averbukh, K.Ia. [2005] *Obshchaia teoriia termina: kompleksno-variologicheskii podkhod*. [General Term Theory: Complex Variological Approach. Dissertation]. Ivanovo. [In Russian].
11. Vinokur, G.O. [1939] O nekotorykh iavleniiakh slovoobrazovaniia v russkoi tekhnicheskoi terminologii [On Some Word-formative Phenomena in Russian Technical Terminology]. *Trudy MIFI* [Papers of the Moscow Institute of Philosophy, Literature and History]. 5, 3–54. [In Russian].
12. Mozheiko, M.A. [2013] Postmodernizm i sinergetika: formirovanie metodologii nelineinogo modelirovaniia v filosofii i nauke [Postmodernism and Synergistics: The Formation of Nonlinear Modeling Methodology in Philosophy and Science]. *Sotsiologiya* [Sociology]. 4, 15–33. [In Russian].
13. Proshina, Z.G. [2017] Translingvizm i ego prikladnoe znachenie [Translingualism and its Application]. *Vestnik RUDN. Seriya: Voprosy obrazovaniia: iazyki i spetsial'nost'* [RUDN Journal of Language Education and Translingual Practices]. 14 (2), 155–170. [In Russian].
14. Kastberg, P. [2011] Knowledge Asymmetries: Beyond 'To Have and Have Not'. *Fachsprache*. 3–4. 137–151.
15. Leichik, V.M. [1986] O iazykovom substrate termina [On the Linguistic Substratum of a Term]. *Voprosy iazykoznaniiia* [Topics in the Study of Language]. 5, 87–97. [In Russian].
16. Biserova, N.V. [2018] *Var'irovanie terminologii migratsionnogo prava vo frantsuzskom mediinom diskurse*. [The Variation of Migration Law Terminology in French Media Discourse. Dissertation]. Perm. [In Russian].
17. Burdina, O.B. [2013] *Modelirovanie terminologicheskoi variativnosti v farmatsevticheskom diskurse* [The Modeling of Terminological Variativity in Pharmaceutical Discourse. Dissertation]. Perm. [In Russian].
18. Gureeva, A.M. [2010] *Variativnost` terminologii Mezhdunarodnogo Bakalavriata*. [The Variativity of International Baccalaureate Terminology. Dissertation.]. Perm. [In Russian].
19. Slozhenikina, Yu.V. [2013] *Osnovy` terminologii: lingvisticheskie aspekty teorii termina*. [The Foundations of Terminology: Linguistic Aspects of the Theory of the Term]. Moscow: URSS. [In Russian].
20. Suvorova, M.V. [2019] *Transdiskursivnaia modifikatsiia modeli metafory (na materiale nauchnogo, nauchno-populiarnogo i populiarnogo diskursov)*: [Transdiscursive Modification of Metaphor Modeling (in Scientific, Scientific-Popular and Popular Discourse). Dissertation.]. Perm. [In Russian].

21. Poliakova, S.V. (2011) *Metaforicheskoe modelirovanie v russkom i amerikanskom meditsinskom diskurse*: [Metaphor Modeling in Russian and American Medical Discourse. Dissertation.]. Perm. (In Russian).
22. Tarasova, N.P. (2013) *Metaforicheskoe modelirovanie epidemii v mediinom diskurse (na materiale russkikh i nemetskikh tekstov)*: [Metaphor Modeling of Epidemics in German and Russian Media Discourse: Dissertation.]. Perm. (In Russian).
23. Utkina, T.I. (2006) *Metafora v nauchno-populiarnom diskurse (semioticheskii, kognitivno-kommunikativnyi, pragmaticheskii aspekty)*: [Metaphor in Scientific-Popular Discourse (Semiotic, Cognitive-Communicative and Pragmatic Aspects). Dissertation.]. Perm. (In Russian).
24. *Multiple Perspectives on Terminological Variation*. (2017) / eds. P. Drouin, A. Francœur, J. Humbley, A. Picton. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
25. Alekseeva, L.M., Mishlanova, S.L. (2019) *Transfer znaniia v gumanitarnykh naukakh* [Knowledge Transfer in the Humanities]. Perm: PNPPU. (In Russian).
26. Leichik, V.M. *Terminovedenie: predmet, metody, struktura*. [Term Theory: Subject, Methods, Structure]. Moscow: Librokom. (In Russian).

About the authors:

Larisa M. Alekseeva, Doctor of Philology, Professor, Department of Linguodidactics, Perm State National Research University

15 Bukireva str., Perm, 917990
larissapsu@gmail.com

Svetlana L. Mishlanova, Doctor of Philology, Professor, Chair of the Department of Linguodidactics, Perm State National Research University

15 Bukireva str., Perm, 917990
mishlanovas@mail.ru

УДК 81'272

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_87

Е.В. Вохрышева

Самара

Московский городской педагогический университет

(Самарский филиал)

evadonna@mail.ru

ЗАГОЛОВКИ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ СМИ КАК ФАКТОР МАНИПУЛЯТИВНОГО ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ВЛИЯНИЯ В ИНФОРМАЦИОННОЙ ВОЙНЕ

В статье рассматривается манипулятивное влияние заголовка (на примере англоязычных СМИ) на читательскую аудиторию и его функции как элемента информационной войны. Уточняется понятие информационной войны: она представляет собой совокупность информационных практик, направленных на сознание людей посредством специфического употребления языковых единиц для достижения информационного превосходства в стратегических целях. Именно заголовок в СМИ оказывает первичное воздействие на реципиента информации благодаря своей визуальной выделенности в тексте и аттрактивным функциональным особенностям. Манипулятивное лингвокультурное воздействие осуществляется через использование в заголовках лингвистических единиц с негативными коннотациями, фразеологических единиц и их трансформаций, а также через употребление различных стилистических приемов и риторических фигур (метафор, гипербол, игры слов и риторических вопросов). Прагматическими эффектами использования данных языковых средств являются: изменение процесса анализа явлений действительности, формирование эмоционального и нелогичного отношения реципиентов к излагаемым событиям, трансформация лингвокультурной картины мира в идеологически заданном направлении, конструирование новой социальной реальности и формирование общественного мнения на основе искаженной информационной парадигмы.

Ключевые слова: информационная война, заголовок, англоязычные СМИ, стилистические средства, манипулятивное лингвокультурное воздействие.

Средства массовой информации оказывают большое влияние на сознание людей и выступают в качестве одного из главных факторов ведения идеологической пропаганды и реализации информационного противостояния через передачу определенных идей населению для того, чтобы сформировать необходимое понимание сложившейся ситуации.

Информационное противостояние часто именуют информационной войной. Существует большое количество подходов к определению информационной войны как с точки зрения ведения военных действий на «чужой» стороне, так и с точки зрения психологического манипулятивного воздействия на идеологического противника.

А.Б. Борисов дает следующее определение информационной войны: «Информационная война – действия, направленные на достижение информационного превосходства, поддержку национальной военной стратегии посредством воздействия на информацию и информационные системы противника при одновременном обеспечении безопасности и защиты собственника информации» [1, с. 216]. С.П. Расторгуев трактует информационную войну как прямое или скрытое целенаправленное действие двух систем друг против друга, с целью получения материальной выгоды [2, с. 18]. С точки зрения Г.Г. Почепцова, информационная война – это целенаправленное воздействие на инфор-

мационную систему оппонента путем искажения действительности. Данные действия предпринимаются с целью получения превосходства над противником при одновременной защите своей информационной системы [3, с. 42]. По мнению М.Б. Горкиной, главными составляющими информационной войны являются широкомасштабные стратегические действия, обусловленные увеличивающейся значимостью информации в экономической, политической, социальной, регулирующей сферах [4, с. 77]. И.И. Завадский делает акцент на необходимости информационной войны как главной составляющей современных военных действий между государствами [5, с. 9]. В. Лисичкин и Л. Шелепин трактуют информационную войну как накопление компрометирующего материала о противнике, а затем использование его в своих целях [6, с. 26]. Стратегический ход информационной войны, по мнению С.В. Ткаченко, заключается в навязывании определенной идеологии и взглядов, которые подрывают национальное сознание целого народа. Смысл же информационной войны заключается в нанесении тяжелой культурной травмы жителям определенного государства [7, с. 8].

Известный американский специалист в области связей с общественностью С. Блэк трактует информационную войну как новый способ противоборства между двумя сторонами, предполагающий использование особых средств, оказывающих влияние на информационную систему оппонента и в то же время защищающих свою информационную среду в интересах достижения стратегических целей войны [8, с. 42]. Атаки информационной войны воздействуют прежде всего на уровень наблюдений и ориентации в действительности, чтобы нарушить анализ действительности, на котором основывается процесс принятия решений и реализации конкретных действий [9].

Это свидетельствует о том, что в процессе информационной войны без каких-либо ограничений морального плана осуществляется контроль информации и

скрытое манипулирование сознанием как собственной аудитории, так и противника; воздействие в целях изменения мировоззрения и лингвокультурного осознания действительности и установления контроля над важными процессами (политическими, экономическими, социальными, духовными), протекающими в другой стране.

Различают следующие типы информационных войн: психологические, электронные, дезинформирующие, разрушающие элементы информационных систем и защищающие собственные, сетевые или устанавливающие контроль интернет-сегментов [10, с. 98].

Одним из важнейших факторов ведения информационной войны является пропаганда, т. е. передача определенных идей населению для того, чтобы сформировать необходимое понимание сложившейся ситуации.

В информационной войне путем применения соответствующих стратегий и способов пропаганды реализуется «насаждение» мнимой искаженной идеологии, различных теорий в целях разрушения социального и политического строя и оказания негативного влияния на население. В настоящее время в связи с техническим прогрессом, под влияние информационной войны попадают миллионы мирных жителей. Информационная война – это распространение ложной или тенденциозно поданной информации по различным каналам ее передачи с целью конструирования определенной социальной реальности и формирования необходимого оттенка общественного мнения выгодного для субъекта воздействия. Основными целями информационной войны являются контроль над информационным пространством, конструирование определенной социальной реальности у читательской аудитории и формирование необходимого оттенка общественного мнения [11, с. 19].

Значимость информационной войны в межкультурном взаимодействии многократно возрастает в условиях доминирования в современном обществе типа личности, называемого классиками соци-

альной психологии «человеком-массы». Так, С. Москвичи отмечает, что для масс характерен особый тип мышления, основанный на наглядных образах. В отличие от критического мышления индивида, нацеленного на идею-понятие и действующего по законам разума и доказательств, автоматическое мышление, характерное для масс, вызывает к законам памяти и внушения [12].

С лингвистической точки зрения информационную войну определяют А.Д. Васильев и Ф.Е. Подсохин: «Информационная война – совокупность массовых коммуникативных практик, целью которых является воздействие (или противодействие аналогичному воздействию) посредством специфического употребления единиц языка на общность людей (географическую, этнографическую, конфессиональную, политическую, экономическую и т. д.) при одновременном обеспечении безопасности и защиты актора для достижения информационного превосходства в стратегических целях» [13, с. 11-12].

Тексты информационной войны в средствах массовой информации и особенно в цифровой среде создаются специально подготовленными людьми на основе точного знания законов психологии масс. Яркие визуальные образы, многократно повторенные и растиражированные, оказывают большее воздействие на массы, нежели пространственные доклады политиков, основанные на многочисленных фактах и доказательствах. Эти образы становятся зачастую пусковым механизмом массовых движений как разрушительного, так и созидательного характера [14, с. 119]. Однако главное оружие СМИ – слово, а точнее, процесс жонглирования словом, позволяющий внедрить в сознание аудитории определенное отношение к событиям, явлениям окружающей действительности. Таким образом, семантическое содержание языковых единиц и их воздействующий потенциал являются основными средствами создания информационного воздействия в СМИ и манипулирования

сознанием аудитории для целенаправленного формирования нужного общественного мнения.

Благодаря своей лаконичности, красочности и визуальной выделенности заголовок информационного сообщения претендует на роль семантического ядра текстов СМИ. Заголовок – это схематически выделенный, сжатый знак текста, смоделированный вербальными и невербальными орудиями языка. Он обладает сравнительной автосемантичностью, предстает начальным, общим для всей статьи элементом, определяющим содержание текста, разъясняющим тематику и привлекающим внимание читателя. Заголовок способен передать любой компонент текста: ключевую идею, выводную оценку, отношение автора. В заголовках чаще содержится информация об объекте речи, событии, явлении, действующем лице. Ученые наделяют заголовки различными существенными признаками, такими как *адресованность* [15, с. 11-16]; *оформленность*; *целостность*, *перцептивность* [16, с. 312]; *формальная и смысловая завершенность* [17, с. 232-275], *модальность* [18, с. 24]; *информативность*, *наличие социокультурных и ролевых характеристик* [8, с. 23]; *интертекстуальность* [19, с. 115].

Заголовки играют наиболее важную роль в информационном поле и оказывают первичное манипулятивное воздействие на реципиента информации. Именно от заголовка зависит эффективность воздействия сообщения на читателя. Концентрация стилистических и грамматических приемов, используемая в публицистических заголовках, является значительным фактором, формирующим основные правила построения яркого и увлекательного текста.

Рассмотрим смысловое формирование заголовков иностранных статей, в частности англоязычной прессы («The Guardian», «The Independent», «BBC News», «Washington Post» и др.), в контексте сирийского инцидента, который вызывал и вызывает объемное освещение в разных источниках информации. Заголовки, касающиеся сирийского кон-

фликта, его военного, политического и экономического развития, отличаются большим разнообразием лексики, особенно существительных с негативной коннотацией, которые вызывают чувства ужаса, отвращения и эмоции переживания и сопереживания. К ним относятся такие эмоционально заряженные слова, как *catastrophe, disaster, conflict, confrontation, conflagration, war, war crimes, bloodshed, bloodbath, carnage, death, destruction, assault, violence, mass hanging, refugee, rebels, inquiry, dictatorship etc.* Все эти существительные привязываются к действиям Башара Асада и его правительства, что, безусловно, направлено на формирование отрицательного мнения о действующем режиме в Сирии:

«*Syria set to vote as the **bloodshed** goes on*»¹

«*British volunteers preparing for 'bloodbath' fighting Isis in Raqqa as offensive on Syrian stronghold looms*»²

«*Syria's brutal **dictatorship** suffers a severe setback*»³

«*Syria's **carnage** nears a horrific climax*»⁴

¹ Sherlock R. Syria set to vote as the bloodshed goes on // The Telegraph. 2 June 2014. URL: <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/middleeast/syria/10871090/Syria-set-to-vote-as-the-bloodshed-goes-on.html> [дата обращения: 07.08.2020].

² Dearden L. British volunteers preparing for 'bloodbath' fighting Isis in Raqqa as offensive on Syrian stronghold looms // Independent. 28 March 2017. URL: <https://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/isis-raqqa-offensive-british-fighters-volunteers-kurdish-ypg-ypj-sdf-syria-kimmie-taylor-bob-crow-a7654781.html> [дата обращения: 05.08.2020].

³ Syria's brutal dictatorship suffers a severe setback: Editorial // The Washington Post. 24 June 2020. URL: https://www.washingtonpost.com/opinions/global-opinions/syrias-brutal-dictatorship-suffers-a-severe-setback/2020/06/23/355548ac-b0c0-11ea-8f56-63f38c990077_story.html [дата обращения: 08.08.2020].

⁴ Syria's carnage nears a horrific climax: Editorial // The Washington Post. 26 Feb. 2020. URL: https://www.washingtonpost.com/opinions/global-opinions/syrias-carnage-nears-a-horrific-climax/2020/02/25/ed98be9c-5730-11ea-9b35-def5a027d470_story.html [дата обращения: 08.08.2020].

«*Violence intensifies after Syrian government rejects proposed UN truce*»⁵

Эмоциональное воздействие также поддерживается глаголами с негативной коннотацией типа *to kill, to starve, to massacre, to crash, to bomb, to slaughter, to shoot down* и связывается с действиями России, Турции, Ирана и террористов, и таким образом действия всех стран приравниваются к террористическим:

«*Russia is trying to starve 4 million innocent Syrians*»⁶

Прилагательные, которые используются в заголовках статей, часто касаются либо переживаний жертв войны, либо указывают на ужасающие и жестокие события во время военных действий, вызывая эмоциональный катарсис у читателей. Они не отличаются вариативностью, концентрируясь на следующих качествах: *inhumane, horrific, harrowing, deadly, brutal etc.*

«*Deadly clash in Syria a vivid reminder of US troops' ill-defined mission*»⁷

«*Syrian children tell harrowing stories of death and destruction as trauma crisis threatens country's future*»⁸

СМИ в попытке создать максимально привлекательные заголовки активно задействуют в структуре заголовочных

⁵ Dearden L. Syrian war: Bashar al-Assad's forces advancing on rebel-held Aleppo as hospitals, schools and homes bombed // Independent. 21 Nov. 2016. URL: <https://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/syrian-civil-war-latest-aleppo-battle-regime-russia-iran-advance-rebels-hospitals-school-bombed-air-a7430151.html> [дата обращения: 04.08.2020].

⁶ The Guardian view on the assault on Idlib: the stakes are rising: Editorial // The Guardian. 28 Feb. 2020. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/feb/28/the-guardian-view-on-the-assault-on-idlib-the-stakes-are-rising> [дата обращения: 04.08.2020].

⁷ Chulov M. Deadly clash in Syria a vivid reminder of US troops' ill-defined mission // The Guardian. 13 Feb. 2020. URL: <https://www.theguardian.com/world/2020/feb/13/syria-us-troops-mission-qamishli-quagmire> [дата обращения: 08.08.2020].

⁸ Dearden L. Syrian children tell harrowing stories of death and destruction as trauma crisis threatens country's future // Independent. 12 March 2017. URL: <https://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/syria-civil-war-children-crisis-trauma-toxic-stress-invisible-wounds-report-save-the-children-a7625006.html> [дата обращения: 05.08.2020].

комплексов фразеологические единицы, клише или интертекстуальные единицы, вызывающие в сознании реципиентов устойчивые ассоциации:

«*The Guardian view on the assault on Idlib: the stakes are rising*»⁹

Журналисты также используют различные фразеологические трансформации. Например, широко представлен синтез буквального значения статьи и фигурального значения фразеологизма:

«**KILLING WHILE WATCHED.** How terror attacks were carried out by 23 jihadis on 'terrorist watchlists', bringing bloodshed to Britain and Europe over past 10 years»¹⁰

В следующем заголовке представлена игра слов, базирующаяся на омонимах, и трансформация фразеологизма «all in vain» – «все тщетно» в «all in vein» (дело в венах). Смысл состоит в том, что террорист, как бы ни стремился остаться неузнанным, был опознан по снимкам вен, хранящимся в архивах разведывательного управления Британии, что свидетельствует об оперативности и компетентности данных служб и тщетности надежд террористов избежать наказания:

«**ALL IN VEIN.** Brit spies identified Jihadi John within hours of first ISIS execution video from telltale signs on his knife hand»¹¹

Интересной особенностью современных печатных изданий можно назвать взаимовыгодное употребление слов из разных лексических пластов. Значительное количество заголовков включают в себя смешение различных стилей. Активное внедрение и частое использование литературного языка совместно с разговорным вариантом говорит об успешном методе привлечения внимания. Однако такая схема встречается в большинстве своем на страницах таблоидов, которые не придерживаются большой строгости в своих высказываниях. В следующем заголовке сниженный вариант разговорного языка с гендерной эвфемизацией ('to lick America's 'private parts') приписывается Владимиру Путину, что снижает образ президента РФ:

«*Turkey tried to lick America's 'private parts' by downing Russian jet, President Putin said*»¹²

В широко известных англоязычных изданиях, таких как «The Independent», «The Guardian», например, достаточно часто встречаются заголовки, содержащие в себе прием цитирования известных личностей с явным намерением подтвердить информацию и вызвать больше доверия к печатному изданию. Данный метод также имеет эффект сокращения дистанции между журналистом и публикой. Читателю навязывают неподвзвешенное отношение к произошедшим событиям, а для большей краткости и лаконичности заголовка автор цитаты указывается перед самой цитатой, которая оформляется кавычками:

«**James Sherman:** What's Russia up to in Syria? I would wager they're after something big»¹³

⁹ The Guardian view on the assault on Idlib: the stakes are rising: Editorial // The Guardian. 28 Feb. 2020. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/feb/28/the-guardian-view-on-the-assault-on-idlib-the-stakes-are-rising> (дата обращения: 04.08.2020).

¹⁰ Charlton C. KILLING WHILE WATCHED How terror attacks were carried out by 23 jihadis on 'terrorist watchlists', bringing bloodshed to Britain and Europe over past 10 years // The Sun. 14 May 2018. URL: <https://www.thesun.co.uk/news/6284840/paris-london-bridge-berlin-terror-attacks-carried-out-23-jihadis-terror-watchlists-syria-isis-al-qaeda/> (дата обращения: 07.08.2020).

¹¹ Fisk R. James Sherman: What's Russia up to in Syria? I would wager they're after something big // Independent. 27 Sep. 2015. URL: <https://www.independent.co.uk/voices/what-s-russia-up-to-in-syria-i-would-wager-theyre-after-something-big-retaking-palmyra-a6669446.html> (дата обращения: 08.08.2020).

¹² Adams S. Turkey tried to 'lick America's private parts' by downing Russian jet, President Putin said // The Mirror. 17 Dec. 2015. URL: <https://www.mirror.co.uk/news/world-news/turkey-tried-lick-americas-private-7031323> (дата обращения: 08.08.2020).

¹³ Fisk R. James Sherman: What's Russia up to in Syria? I would wager they're after something big // Independent. 27 Sep. 2015. URL: <https://www.independent.co.uk/voices/what-s-russia-up-to-in-syria-i-would-wager-theyre-after-something-big-retaking-palmyra-a6669446.html> (дата обращения: 08.08.2020).

В таблоидных изданиях, напротив, с целью привлечения большего интереса аудитории автор цитаты не указывает, а предстает абстрактным объектом либо страны, либо организации, без конкретизации имен, что придает также и эффект обобщенности мнения, как бы принадлежащего всей стране или организации, а не отдельным их членам:

«**France:** *We could work with Syrian regime troops in ground fight against ISIS*»¹⁴

«**G8 summit:** *'I want them to make sure there is enough food'*»¹⁵

С целью успешного влияния на читателя следует подкрепить данные, указанные в печатных изданиях, доказывать информацию внедрением статистических показателей. Принципиальным для зарубежных изданий является принятие во внимание сводки о раненых, погибших, заключенных, заложниках, о совокупном числе людей, вовлеченных в конфликт:

«**At least 18 children killed in Russian airstrikes on Syrian school**»¹⁶

Очередным значимым компонентом предстает конкретизация новостей. Конкретизация по сути своей выполняет функцию убеждения и является показателем исключительной точности источника, вызывая доверие во всех слоях общества. К примеру, большое количество упомянутых деталей, таких как описание боевых действий, обстановки встречи лидеров государств, условий проведения испытательных мероприя-

тий, являются признаком компетенции печатного издания и журналистов:

«*Syrian and Russian forces launch large-scale attack on Palestinian refugee camp controlled by Isil*»¹⁷

Однако в массе своей заголовки в англоязычных СМИ репрезентируются простыми предложениями. Отсутствие терминологии, сложных оборотов, упрощение – это методы, которые направлены на легкое донесение до читателей нужной информации:

«*Dozen killed in Syria after airstrikes*»¹⁸

Что касается использования дополнительных маркеров для оказания воздействия, СМИ применяют стилистические средства, например, такой прием, как метафора или метафорический эпитет, которые влияют на эмоциональную составляющую человека, что является, как известно, сильнейшим фактором воздействия на сознание, поскольку передает оценочное суждение журналиста к освещаемому событию:

«*Syria's torture machine*»¹⁹

«*Shocking pictures show illegal immigrants crammed sideward into false car bumpers*»²⁰

Наиболее часто эпитеты в негативной их трактовке употребляются при описании конкретных личностей, а именно

¹⁴ France: We could work with Syrian regime troops in ground fight against ISIS // The Telegraph. 27 Nov. 2015. URL: <https://www.telegraph.co.uk/archive/2015-11-27.html> [дата обращения: 08.08.2020].

¹⁵ Morrison S. G8 summit: 'I want them to make sure there is enough food' // Independent. 16 June 2013. URL: <https://www.independent.co.uk/news/world/politics/g8-summit-i-want-them-to-make-sure-there-is-enough-food-8660385.html> [дата обращения: 08.08.2020].

¹⁶ Webb S. At least 18 children killed in Russian airstrikes on Syrian school // The Mirror. 11 Jan. 2016. URL: <https://www.mirror.co.uk/news/world-news/least-18-children-killed-russian-7155750> [дата обращения: 08.08.2020].

¹⁷ Ensor J. Syrian and Russian forces launch large-scale attack on Palestinian refugee camp controlled by Isil // The Telegraph. 16 May. 2018. URL: <https://www.telegraph.co.uk/news/2018/05/16/syrian-russian-forces-launch-large-scale-attack-palestinian/> [дата обращения: 08.08.2020].

¹⁸ Dozen killed in Syria after airstrikes // The Sun. 15 Dec. 2015. URL: <https://www.thesun.co.uk/video/uncategorized/dozens-killed-in-syria-after-airstrikes/> [дата обращения: 08.08.2020].

¹⁹ Miller J. Syria's torture machine // The Guardian. 13 Dec. 2011. URL: <https://www.theguardian.com/world/2011/dec/13/syria-torture-evidence> [дата обращения: 07.08.2020].

²⁰ Sobot R. Shocking pictures show illegal immigrants crammed sideward into false car bumpers // The Mirror. 18 Dec. 2015. URL: <https://www.mirror.co.uk/news/world-news/shocking-pictures-show-illegal-immigrants-7038159> [дата обращения: 07.08.2020].

действий со стороны Российского государства и его лидера Путина, а также при описании президента Сирии Башара Асада, который в англоязычной прессе предстает как крайне негативная личность:

«*Bashar al-Assad is a cheerleader for evil*»²¹

«*Moscow mired in Syria as Putin's game plan risks a deadly ending*»²²

Обсуждая личность Башара Асада, которого именуют диктатором или тираном, и его семьи, медиа используют отсылки к аду и дьявольскому началу:

«*HELL ON EARTH. Syrian tyrant Assad 'committing war crimes by dropping cluster bombs' on hospitals killing hundreds, UK ambassador warns*»²³

«*SMIRKING DEVIL. Syrian dictator Assad smirks as sobbing and wounded children evacuate after chemical attack in Eastern*»²⁴

«*FIRST LADY OF HELL. Who is Bashar al-Assad's wife Asma, when did she marry the Syrian president and was she born in Britain*»²⁵

Британские СМИ часто используют прецедентную фразу «The Russians are coming», характеризуя вооружение России в целом и военные действия в Сирии:

«*THE RUSSIANS ARE COMING. How Russia's empire is expanding around the globe as Putin warns of 'catastrophic' global war*»²⁶

Часто используются гиперболы, которые репрезентируют преувеличенные данные, стимулируя эмоциональный негатив против противника в информационной войне:

«*Aleppo risks becoming 'one giant graveyard', UN warns as Syrian and Russian forces continue advance. 'Aleppo is on the verge of being wiped from the face of the earth,' warns British representative*»²⁷

«*US and Russia could 'start Third World War over Syria conflict', says Turkey*»²⁸

Риторические вопросы как вариант использования стилистического приема создают эффект диалога между читателем и автором, вовлекая читателя в «беседу». Этим приемом чаще

²¹ Zahawi N. Bashar-al-Assad is a cheerleader for evil // The Guardian. 18 Apr. 2017. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/apr/18/asma-al-assad-uk-citizenship-syria> (дата обращения: 07.08.2020).

²² Chulov M. Moscow mired in Syria as Putin's gameplan risks a deadly ending // The Guardian. 24 Feb. 2018. URL: <https://www.theguardian.com/world/2018/feb/24/russia-putin-syrian-war-intervention-assad-ghouta-turkey-iran> (дата обращения: 07.08.2020).

²³ Sims A. US and Russia could 'start Third World War over Syria conflict', says Turkey // Independent. 17 Oct. 2016. URL: <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/us-russia-third-world-war-syria-conflict-aleppo-turkey-deputy-prime-minister-numan-kurtulmus-a-7366571.html> (дата обращения: 05.08.2020).

²⁴ Knox P. SMIRKING DEVIL. Syrian dictator Assad smirks as sobbing and wounded children evacuate after chemical attack in Eastern // The Sun. 12 Apr. 2018. URL: <https://www.thesun.co.uk/news/6037951/syria-assad-smirks-wounded-children-chemical-attack-ghouta-evacuation/> (дата обращения: 03.08.2020).

²⁵ Lockett J., Petkar S. FIRST LADY OF HELL. Who is Bashar al-Assad's wife Asma, when did she marry the Syrian president and was she born in

Britain? // The Sun. 15 Oct. 2018. URL: <https://www.thesun.co.uk/news/6005090/bashar-al-assad-wife-asma-syria-marriage-born-uk/> (дата обращения: 03.08.2020).

²⁶ Knox P. THE RUSSIANS ARE COMING. How Russia's empire is expanding around the globe as Putin warns of 'catastrophic' global war // The Sun. 21 Dec. 2018. URL: <https://www.thesun.co.uk/news/8039598/russia-expanding-putin-global-war/> (дата обращения: 03.08.2020).

²⁷ Dearden L. Aleppo risks becoming 'one giant graveyard', UN warns as Syrian and Russian forces continue advance // Independent. 1 Dec. 2016. URL: <https://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/aleppo-rebels-government-advance-syrian-war-russia-one-giant-graveyard-un-security-council-civilian-a7448906.html> (дата обращения: 05.08.2020).

²⁸ Sims A. US and Russia could 'start Third World War over Syria conflict', says Turkey // Independent. 17 Oct. 2016. URL: <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/us-russia-third-world-war-syria-conflict-aleppo-turkey-deputy-prime-minister-numan-kurtulmus-a-7366571.html> (дата обращения: 05.08.2020).

пользуются признанные и влиятельные печатные издания:

«*Is Syria next for NATO?*»²⁹

Вопрос может быть не оформлен вопросительным знаком, что указывает на развернутый ответ в статье:

«*Why foreign intervention is not welcome in Syria*»³⁰

«*Syria: Why Iran has to be part of the solution*»³¹

Изредка в заголовке можно встретить директивные высказывания, которые выражают мощный призыв к действию и

оказывают сильное влияние на восприятие и привлечение внимания к статье, интерпретации и оценке сложившейся ситуации:

«*Stop calling the Syrian conflict a 'civil war.' It's not*»³²

Таким образом, можно сказать, что англоязычная пресса оперирует богатым арсеналом лексических, стилистических и риторических средств в заголовочных комплексах, моделируя первичную эмоциональную реакцию на событие, формируя мнения реципиентов и манипулируя их сознанием, создавая устойчивый стереотип восприятия идеологической информации в соответствии с намеченными целями пропаганды в информационном противостоянии.

²⁹ Dreyfuss, R. Is Syria next for NATO? / R. Dreyfuss // The Guardian. 2 Nov. 2011. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/nov/02/syria-nato-intervention-libya> (дата обращения: 07.08.2020).

³⁰ Doyle C. Why foreign intervention is not welcome in Syria // The Guardian. 14 Jun. 2011. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/jun/14/syria-intervention-west> (дата обращения: 07.08.2020).

³¹ Macintyre D. Syria: Why Iran has to be part of the solution // Independent. 27 May. 2013. URL: <https://www.independent.co.uk/voices/comment/syria-why-iran-has-to-be-part-of-the-solution-8633391.html> (дата обращения: 04.08.2020).

³² Ghaddar H. Stop calling the Syrian conflict a 'civil war.' It's not // The Washington Post. Dec. 14, 2016. URL: <https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2016/12/14/stop-calling-the-syrian-conflict-a-civil-war-its-not/> (дата обращения: 06.08.2020).

Список литературы

1. Борисов А.Б. Большой юридический словарь. М.: Кн. мир, 2012. 847 с.
2. Расторгуев С.П. Информационная война. М.: Радио и связь, 1999. 416 с.
3. Почепцов Г. Информационные войны. Новый инструмент политики. М.: Алгоритм, 2015. 256 с.
4. Горкина М., Мамонтов А., Манн И. PR на 100%. Как стать хорошим менеджером по PR. М.: Альпина Бизнес Букс, 2009. 248 с.
5. Завадский И.И. Информационная война – что это такое // Защита информации. «Конфидент». 1996. № 4. URL: <https://studfile.net/preview/3148030/> (дата обращения: 08.08.2020).
6. Лисичкин В., Шелепин Л. Третья мировая информационно-психологическая война. М.: Ин-т социально-полит. исслед. АСН, 1999. 308 с.
7. Ткаченко С.В. Информационная война против России. СПб.: Питер, 2011. 224 с.
8. Блэк С. Введение в Паблик Рилейшнз. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 317 с.
9. Stein G.J. Information Attack: Information Warfare in 2025. Damascus: Penny Hill Press, Inc, 1996. 49 p.
10. Киреев О. Поваренная книга медиа-активиста. М.: Ультра. Культура, 2006. 296 с.
11. Фролова И.И., Фролова А.А. Информационная война в современных СМИ как фактор манипулятивного воздействия на общество. Курск: Изд-во ЗАО «Университетская книга», 2018. 169 с.
12. Московичи С. Век толп. М.: Центр психологии и психотерапии, 1996. 478 с.

13. Васильев А.Д., Подсохин Ф.Е. Информационная война: лингвистический аспект // Полит. лингвистика. 2016. № 2 (56). С. 10–16.
14. Мухамеджанова Н.М. Информационная война как тип межкультурного взаимодействия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 2 (64). С. 117–119.
15. Барабаш В.В., Бордюгов Г.А., Котеленец Е.А. Государственная пропаганда и информационные войны. М.: АИРО-XXI, 2015. 400 с
16. Барышников Д.Н. Конфликты и мировая политика. М.: Изд-во «АСТ. Восток-Запад», 2008. 384 с.
17. Барышников Н.В. Профессиональная межкультурная коммуникация. Пятигорск: ПГЛУ, 2010. 264 с.
18. Бернейс, Э. Пропаганда. М.: Hippo Publishing LTD, 2010. 176 с.
19. Браун Д., Томпсон С. Основы воздействия СМИ. М.: Изд. дом «Вильямс», 2008. 425 с.

Сведения об авторе:

Вохрышева Евгения Валерьевна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой английской филологии Московского городского педагогического университета (Самарский филиал)

ул. Стара-Загора, 76, Самара, 443081
evadonna@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.08.2020

Одобрено: 14.09.2020

Дата публикации: 25.11.2020

Для цитирования:

Вохрышева Е.В. Заголовки в англоязычных СМИ как фактор манипулятивного лингвокультурного влияния в информационной войне // Сфера культуры. 2020. № 1 (1). С.87–97.

УДК 81'272

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_87

E.V. Vokhrysheva

Samara
Moscow City University (Samara Branch)
evadonna@mail.ru

TITLES IN THE ENGLISH LANGUAGE PRESS AS A FACTOR OF MANIPULATIVE LINGUOCULTURAL INFLUENCE IN INFORMATION WARS

The article examines the notion of "information war" and the possibilities of the manipulative effect of titles in the English language press on readers' perceptions. Information war is a

combination of communicative practices meant to influence people's consciousness by specific use of linguistic units in order to acquire information supremacy for strategic purposes. Titles in the press produce an

initial impact on readers thanks to visual perception and eye-catching features. Manipulative linguocultural influence is often realized in titles through using linguistic units with negative connotations, particular phraseological units and their transformations, as well as by employing various stylistic practices and rhetorical figures. The most widely used means are metaphors, hyperboles, puns and rhetorical questions. The pragmatic effects include: a

shift in the processing of reality; shaping and developing recipients' emotional, illogical attitude toward facts and events; transformation of their linguocultural picture of the world in an ideologically targeted direction; and constructing a new social reality and changing public opinion on the basis of distorted information.

Keywords: information war, title, English language press, stylistic devices, manipulative linguocultural influence.

References

1. Borisov, A.B. (2012) *Bol'shoi iuridicheskii slovar'* [Large Law Dictionary]. Moscow: Knizhnyi mir. (In Russian).
2. Rastorguev, S.P. (1999) *Informatsionnaia voina* [Information war]. Moscow: Radio i sviaz'. (In Russian).
3. Pocheptsov, G. (2015) *Informatsionnye voiny. Novyi instrument politiki* [Information Wars. A New Instrument of Politics]. Moscow: Algoritm. (In Russian).
4. Gorkina, M., A. Mamontov, and I. Mann (2009) *PR na 100%. Kak stat' khoroshim menedzherom po PR* [100% PR How to Become a Good PR Manager]. Moscow: Al'pina Biznes Buks. (In Russian).
5. Zavadskii, I.I. (1996) Informatsionnaia voina – chto eto takoe [Information War – What is It]. *Zashchita informatsii. «Konfident»* [Information Defense. "Confidant"], 4. (In Russian). <https://studfile.net/preview/3148030/> (Accessed: 08.08.2020).
6. Lisichkin, V. and Shelepin L. (1999) *Tret'ia mirovaia informatsionno-psihologicheskaya voina* [The Third World Information-Psychological War]. Moscow: Institut sotsial'no-politicheskikh issledovaniy ASN. (In Russian).
7. Tkachenko, S.V. (2011) *Informatsionnaia voina protiv Rossii* [Information War Against Russia]. St. Petersburg: Piter. (In Russian).
8. Black, S.D. (1998) *Vvedenie v Pablik Rileishnz* [Introduction to Public Relations]. Rostov-on-Don: Feniks. (In Russian).
9. Stein, G.J. (1996) *Information Attack: Information Warfare in 2025*. Damascus: Penny Hill Press, Inc.
10. Kireev, O. (2006) *Povarennaia kniga media-aktivista* [Guide of a Media-Activist]. Moscow: Ul'tra. Kul'tura. (In Russian).
11. Frolova, I.I., Frolova A.A. (2018) *Informatsionnaia voina v sovremennykh SMI kak faktor manipulyativnogo vozdeystviia na obshchestvo* [Information War in the Modern World as a Factor of Manipulative Influence on Society]. Kursk: Izdatel'stvo ZAO «Universitetskaya kniga». (In Russian).
12. Moskovichi, S. (1996) *Vek tol'p* [The Age of Crowds]. Moscow: Tsentr psikhologii i psikhoterapii. (In Russian).
13. Vasil'ev, A.D. and Podsohin F.E. (2016) Informatsionnaia voina: lingvisticheskii aspekt [Information War: The Linguistic Aspect]. *Politicheskaya lingvistika* [Political Linguistics], 2 (56), 10–16.

14. Mukhamedzhanova, N.M. (2016) *Informatsionnaia voina kak tip mezhtsivilizatsionnogo vzaimodeistviia* [Information War as a Type of Interaction Among Civilizations]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Juridicial Sciences, Culturology and the Study of Art. Theoretical and Practical Questions], 2 (64), 117-119. (In Russian).
15. Barabash, V.V., G.A. Bordiugov and E.A. Kotelenets (2015) *Gosudarstvennaia propaganda i informatsionnye voiny* [State Propaganda and Information Wars]. Moscow: AIRO-XXI. (In Russian).
16. Baryshnikov, D.N. (2008) *Konflikty i mirovaia politika* [Conflicts and World Politics]. Moscow: AST. Vostok-Zapad. (In Russian).
17. Baryshnikov, N.V. (2010) *Professional'naia mezhkul'turnaia kommunikatsiia* [Professional Intercultural Communication]. Piatigorsk: PGLU. (In Russian).
18. Berneis, E. *Propaganda* [Propaganda]. Moscow: Hippo. (In Russian).
19. Braiant, D. and Tompson, S. (2008) *Osnovy vozdeistviia SMI*. (Fundamentals of Media Exposure). Moscow: «Vil'iams». (In Russian).

About the author:

Evgenia V. Vokhrysheva, Doctor of Philological Sciences, Professor, Chair of the English Philology Department, Moscow City University, Samara Branch

76 Stara Zagora str., Samara, 443081

evadonna@mail.ru



BOOK CULTURE

КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА

УДК 001.891.3:[010+020+002]
DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_101

М.Г. Вохрышева

Самара
Самарский государственный институт культуры
mgvohr@mail.ru

МЕТОДОЛОГИЯ НАУЧНЫХ ДИСЦИПЛИН ДОКУМЕНТАЛЬНО-КОММУНИКАЦИОННОГО КОМПЛЕКСА

Научные дисциплины библиотековедение, библиографоведение и книговедение рассматриваются как единый документально-коммуникационный комплекс, представляющий собой новый объект исследования. Для его изучения предлагается методология, которая наряду с общенаучными и частнонаучными методами включает в себя методы комплексного характера, выполняющие функции интеграции знания. Они формируются как внутри обозначенного комплекса, на основе определенного синтеза специальных исследовательских практик, так и вне его, на базе универсальных общенаучных методов, обнаруживая тенденцию к интегративности в методологии исследования библиотековедения, библиографоведения и книговедения. Показывается перспективность трансдисциплинарного подхода, который позволяет пройти через границы отдельных наук, использовать знание из разных областей с целью всестороннего раскрытия исследуемой проблемы.

Ключевые слова: документально-коммуникационный комплекс, методология, комплексные методы, интегративность, трансдисциплинарность.

Научные дисциплины, связанные с коммуникационными процессами взаимодействия человека с информацией и знанием, близки по объекту, функциям, методам и обнаруживают в своем развитии тенденцию к сближению, что и послужило основанием для их объединения в единый научный комплекс «Библиотековедение, библиографоведение и книговедение». Их взаимосвязи в определенной степени изучены, описаны на уровне поиска общих черт и частичных пересечений. Между тем сформировался новый объект исследования, который как единое целое нуждается в специальном изучении, объединенном общей концептуальной идеей.

Сохраняется дискуссия об отнесении обозначенного комплекса к той или иной отрасли науки и группе специальностей. Остается неоднозначным среди специалистов его обозначение, что объясняется многовекторностью связей с информационно-коммуникационными процессами, происходящими в обществе

и реализуемыми посредством документа. Как правило, в названиях фигурируют определения «социальный», «документальный», «документный», «информационный», «коммуникационный». Все они отражают чрезвычайно насыщенные смыслом категории и предоставляют широкое поле для исследовательской мысли, результатом усилий которой становятся различные терминологические сочетания: информационно-коммуникационные науки, библиотечно-информационные, социально-коммуникационные, документально-информационные и др. Убедительные аргументы могут быть представлены в пользу любого из них. Выбор зависит от автора, его целей и используемой методологии изучения предмета. В данной работе библиотековедение, библиографоведение и книговедение предстают как документально-коммуникационный комплекс дисциплин. Специфика обозначения обусловлена акцентированием документа и его функционированием в системах социальной коммуникации.

Объединение научных дисциплин в единый комплекс сформировало новую познавательную ситуацию, в которой развитие дисциплин определяется не столько своими предметами и методами, сколько проблематикой жизни и деятельности людей, выходящей за рамки частных научных интересов. Проблема чтения – не только библиотековедческая проблема, проблема книгоиздания – не только книговедческая проблема, проблема информационного ресурсного обеспечения – не только проблема библиографоведения. Это – проблемы человека, который хочет получить необходимую информацию, полезные знания, приобрести навыки, получить определенное развитие и решить важные для себя задачи.

В условиях взаимодействия научных дисциплин происходит перетекание идей из одной области науки в другую, их трансформация и адаптация к условиям создающейся исследовательской ситуации. Данное обстоятельство неизбежно смещает пространства предметов отдельных научных дисциплин, меняет их видение, обязывает выработать новую методологию, отражающую единство родственных наук. Схема «предмет изучения – частная научная дисциплина» приобретает иной вид: «проблема – комплекс частных дисциплин». Имеется в виду при этом, что проблема, возникающая у человека в повседневности, решается не через призму отдельной конкретной науки, а с подключением всего арсенала средств, которыми располагают науки, имеющие отношение к данной проблеме. При таком подходе от субъекта познания требуется уже другой уровень компетенции, и это обстоятельство должно учитываться при подготовке исследовательских кадров, что дополнительно актуализирует исследование методологии.

Как и все другие научные дисциплины, развивают свои методологические основания и дисциплины документально-коммуникационного комплекса. Задачи методологического анализа сводятся к следующему: определение содержания

отраслевой методологии; обозначение круга явлений и проблем, которые могут быть квалифицированы как методологические; выяснение специфики частнонаучных методов; показ роли общенаучных методов для анализа и развития частных наук; поиск взаимосвязей между методами разного уровня; обоснование возможностей тенденции к методологической интегративности в изучении комплекса родственных наук.

Начиная с 70-х годов XX в. в библиотекведении, библиографоведении и книговедении намечилось существенное усиление внимания к вопросам методологии и методологического знания. Методология рассматривается в качестве базы формирования теоретических парадигм, а также средства преобразовательной (практической) деятельности. Она включает в себя прежде всего учение о методах научной деятельности, их сущности, специфике, границах и возможностях применения, о совокупности исследовательских средств, необходимых для решения научных задач.

Понятие «методология» базируется на понятии «метод». В литературе встречаются различные его определения, которые, как правило, раскрывают различные стороны метода. Они синтезируются в следующей дефиниции: «Метод – это система правил и приемов подхода к изучению явлений и закономерностей природы, общества и мышления; путь, способ достижения определенных результатов в познании и практике; прием теоретического исследования или практического осуществления чего-нибудь, исходящий из знания закономерностей развития объективной действительности и исследуемого предмета, явления, процесса» [1, с. 348]. В одном из определений имеется дополнение, связанное с указанием на последовательность действий в исследовании предмета, метод определяется как «последовательность познавательных или практических действий, однозначно или вероятно гарантирующая достижение цели (результата) определенного вида деятельности. Эта последователь-

ность действий должна быть обозримой, конечной, воспроизводимой» [2].

Смысл метода есть дорога, путь, которым надо идти, чтобы достичь поставленной цели. Э. Агаци, рассуждая о множественности использования методов, подчеркивает, что каждый отдельный метод имеет свои ограничения. Имеющиеся фундаментальные понятия не теряют определенного ядра своего первоначального знания, но «получают способность открывать новые горизонты в до того не исследованных областях». Важно, что ученый говорит о «методологическом повороте» как о характерной черте современной науки [3].

Каждый новый метод дает новое знание, поскольку побуждает исследователя по-иному конструировать объект изучения, открывая в нем черты, создающие его качественную определенность. В методологии дисциплин документально-коммуникационного комплекса можно выделить ряд уровней, соответствующих специфике используемых методов, которые выглядят, на наш взгляд, следующим образом:

- первый уровень – общенаучная методология, дающая главные ориентиры в исследовании и практической деятельности, включающая в себя фундаментальные методы отдельных наук, получившие общенаучный статус, т. е. принципиально применяемые во всех областях знания;

- второй уровень – частнонаучная методология, т. е. учение о методах, выработанных в рамках конкретной научной дисциплины;

- третий уровень – комплексная методология, интегрирующая знание, отражающая методы, специфические для ряда родственных научных дисциплин, объединяемых в комплекс на основании общности объекта.

Все эти уровни отражают различные масштабы применения методов и представляют разные их функции в общей иерархической системе методологии документально-коммуникационных наук. Вместе с тем они взаимосвязаны, пере-

ходят друг в друга, и самый высокий уровень приобретает конструктивную силу для конкретной науки лишь тогда, когда переводится благодаря специальным реконструкциям на уровень специально-научной методологии. Что касается частных методов, то они могут приобретать значение комплексных и даже общенаучных. Первые два уровня традиционно включаются в состав методологического знания. В контексте рассматриваемой проблемы важнейшее значение, на наш взгляд, приобретает добавление в структуру третьего уровня, который отражает интегративные тенденции в науке. Тенденция к интегративности в исследовании документально-коммуникационного комплекса реализуется двумя способами: внутреннее взаимодействие путем обмена методологическими идеями; формирование интегративного знания путем применения общенаучных методов к изучению научного комплекса как единого, целостного объекта. Такое осмысление методологии дисциплин документально-коммуникационного комплекса, круг которых очерчен единой научной специальностью, вскрывает возможности, позволяющие вывести научное знание на новый уровень [4].

Разработка комплексной методологии, относящейся к библиотековедению, библиографоведению, книговедению, предполагает наличие оформившихся представлений о специальных методах каждой из дисциплин в рассматриваемом научном комплексе. Различия в научном познании конкретных сфер человеческой деятельности коренятся в специфике предметных областей наук, вместе с тем все они имеют не только специфические, но и общие черты.

Серьезное внимание вопросам методологии уделяется в библиотековедении, о чем свидетельствует наличие специального раздела в учебниках начиная с издания 1988 года. Вместе с тем в них преимущественное внимание уделяется использованию методов общенаучного характера в библиотечных исследованиях. С целью рассмотрения

частнонаучных (специальных) методов в качестве исходной методологической предпосылки следует взять положение о связи предмета и методов, которое обосновано в философии [5]. При этом отмечается производный характер метода. Он представляется как способ развертывания содержания предмета, и данный процесс происходит как в предметной области, так и в плоскости знания.

Значительный вклад в разработку специальных методов библиотековедения внес В.С. Крейденко, который обстоятельно раскрывает их специфику. В контексте рассматриваемой проблемы комплекса наук особенно важным представляется предлагаемый В.С. Крейденко вариант появления специальных методов в результате взаимодействия наук как «обмен методами исследования»: «Особенно легко проникают в библиотековедение, библиографоведение, информатику (без изменений или с незначительными) методы, созданные для изучения объектов и явлений, общих для целого ряда наук (книга, печатный текст, читатель и др.)» [6, с. 244]. Ряд специальных методов, по его мнению, «возникает как бы на “стыке” различных способов создания методов. Исследовательская практика показывает, что специальные методы целесообразно группировать по объектам изучения» [6, с. 245].

В плане частнонаучной методологии выступают эмпирические методы, связанные с наблюдением и экспериментом, к которым прежде всего относят опрос читателей (в устной форме – беседа, интервью; в письменной – анкетирование, тестирование); статистический, библиографический и аналитический методы изучения книжного фонда; методы анализа библиотечной документации, читательских биографий, читательских требований, карточек обратной связи, сценариев массовых мероприятий и др. Их изучение требует от исследователя специальных знаний и приемов, необходимых для понимания существа конкретных процессов, определения последовательности

шагов в их изучении. Совокупность специфических приемов, направленных на изучение процессов и явлений библиотечной деятельности, вполне можно квалифицировать как библиотечный метод.

Библиотечный научный метод не тождествен практическому, но соответствует ему, трансформируя практические приемы в исследовательские процедуры, которые достаточно эвристичны для того, чтобы порождать новое знание. Приемы библиотечного метода организуют знание, систематизируют его, фрагментируют, анализируют, концентрируют, пропагандируют в разных структурных формах. Библиотековедение, например, накопило значительный опыт маркетинговых исследований. Типология читателей, изучение потребностей и интересов различных читательских групп, осмысление форм деятельности, связанных с гибким реагированием на изменения, происходящие в обществе и отражающиеся на взаимодействии человека с источниками информации, – все эти проблемы представляют интерес для библиографоведения и книговедения.

Методологический раздел в библиографоведении выглядит наиболее разработанным по сравнению с другими дисциплинами документально-коммуникационного комплекса. Методология библиографоведения, по мнению А.А. Гречихина, представляет собой определенное единство фундаментальной и прикладной составляющих. Ее сущность связана со способностью библиографии к выработке «особой системы методов и форм мыслительной переработки документальной информации» [7]. Иными словами, речь идет о своеобразном свертывании информации, о способе «уплотнения знания», о раскрытии содержания трех групп методов: библиографической эвристики, библиографирования и библиографической типологии.

Новый подход к методологическому исследованию содержится в монографии Т.А. Новоженовой, которая исходит из утверждения о методологической функции теорий, доказывая этот тезис на

примере анализа документографической концепции О.П. Коршунова [8]. Вопросы специфики и содержания частнонаучной методологии, обоснование библиографического метода как общенаучного представлены в ряде наших работ, в том числе в статье «Методологические проблемы библиографии» [9].

Библиография с давних времен приобрела репутацию вспомогательной научной дисциплины, без помощи которой не может развиваться никакая другая наука. Очевидно, она обладает такими качествами, средствами, приемами, которые в совокупности могут быть обозначены как специфический метод, находящий всеобщее применение, т. е. как библиографический метод, обладающий качеством общенаучности. Всякая познавательная задача включает определение границ между достигнутым знанием в исследовании проблемы и незнанием, что в полной мере может быть осуществлено в процессе выявления и освоения имеющейся информации о предмете. Поскольку знания зафиксированы главным образом в различного рода документах, то исследование степени изученности проблемы осуществляется через ориентацию в этих документах, достигаемую библиографическими средствами путем использования и параллельного создания источников библиографической информации. Таким образом, понятие «библиографическая ориентация» является достаточно точным по отношению к тем исследовательским процедурам, которые осуществляются учеными на этапе библиографического исследования проблемы.

Метод библиографической ориентации (то, что мы называем библиографическим методом) представляет собой систему приемов и правил, обеспечивающих возможность быстро и правильно осуществить библиографический поиск, сориентироваться в многообразии фиксированных информационных ресурсов, выбрать нужные, найти кратчайшие пути для оценки сложившейся информационной ситуации. Овладение этим методом дает ученому ощущение информацион-

ной комфортности, т. е. удовлетворенности собственной информированностью по интересующей его проблеме.

Библиографический метод представляет собой систему конкретных методов и приемов: метод библиографического свертыwania документального знания; метод идентификации, или библиографического поиска, связанного с тем, что по библиографическим описаниям, аннотациям, рефератам путем сопоставления с собственными запросами исследователь обнаруживает нужную ему научную информацию; метод библиографической группировки документов; коммуникативный метод распространения документального знания; метод оценки информации, благодаря которому осуществляется отбор информационных ресурсов для использования.

Методология книговедения развивается в соответствии с основными принципами и закономерностями, разработанными в рамках книговедения, представлений о специфике предмета исследования, – книги. Книговеды рассматривают специальные методы в разных аспектах. Так, А.Н. Дулатова обосновала возможность в качестве инструмента научного исследования, т. е. частного книговедческого метода, рассматривать книгопоток – совокупность документов. Эффективность научного исследования ставится при этом в зависимость от выявления книгопотока, отвечающего потребностям пользователя-ученого, его моделирования, использования, интерпретации для постановки и разработки новых проблем [10]. В.В. Добровольский, рассматривая книгу как феномен культуры, отмечая ее роль в сохранении культурного наследия, считает необходимым «активное включение в методологию и методику книговедческих исследований культурологического научного инструментария», проведение комплексных исследований с использованием широкого спектра методов самых различных наук [11, с. 454].

В последние годы значительный вклад в разработку методологии кни-

говедения и обоснование книговедческого метода внесла А.А. Беловицкая. Она предложила системно-типологическую парадигму, построенную на основе специального метода, обозначенного как «типологический метод книговедческого познания» [12, с. 440]. Но типология отражает лишь один аспект науки, одну сторону книговедческого метода, который в обобщенном виде может быть определен как система специфических приемов исследования книги в аспектах исторического и современного ее функционирования. Далее определение может быть конкретизировано на структурном, функциональном, типологическом и иных уровнях.

А.А. Беловицкая представляет типологический книговедческий метод как системное образование, включающее иерархию методов с выделением специально-книговедческого типологического метода, который содержит в себе «книгоиздательский, книготорговый, библиотечный и библиографический» методы [12, с. 442]. Автор считает книговедение обобщающей научной дисциплиной. Нельзя не увидеть в таком подходе определенное расширение исследовательской области дисциплины. Между тем с середины 70-х годов XX в. в научной среде получила признание методологически выверенная точка зрения, в соответствии с которой рассматриваемые области практики и науки вполне самостоятельны, специфичны, но находятся в постоянном взаимодействии в связи с определенной общностью предметного поля их функционирования. Что касается библиотечного и библиографического, то их претензии на доминирование в обозначенном триумвирате наук не просматриваются. Библиотечное связало свою судьбу с конкретным социальным институтом, библиографическое – со специфическими методами, реализуемыми через библиографическую информацию как особый вид социальной информации.

В рамках научного комплекса реализуется перенос знания и методов из одной дисциплины в другую, функцио-

нальный синтез методологий и создание на его основе новых концептуальных схем. Роль библиографического метода и универсальность его применения показана выше. Методы библиотечного обогащают библиографические и книговедческие исследования представлением конкретных данных, связанных с функционированием книги и библиографии в обществе. Методы анализа книжных потоков и массивов важны для исследования процессов фондообразования в библиотеках, а также являются основой для изучения вопросов, связанных с библиографированием и библиографическим обеспечением различных областей человеческой деятельности. Наиболее эффективными становятся исследования на «перекрестках» научных направлений, на пограничных участках. В процессе взаимодействия наук открывается возможность выйти за пределы сложившейся системы понятий. При этом одна из дисциплин по отношению к другой начинает выполнять методологическую функцию. Именно эта методологическая направленность наук и создает ситуацию эвристического взаимодействия, способствуя рождению новых идей.

Тенденция к интеграции научных дисциплин обусловлена практической сферой, тесным переплетением процессов, которые традиционно относили к разным сферам деятельности: издательской, библиографической, библиотечной, книготорговой, информационной. Цепочка продвижения информации – «автор – издатель – хранитель – распространитель – потребитель» – сконцентрировалась в едином блоке. Интеграция на уровне практических операций сделала междисциплинарность научных исследований объективной необходимостью.

Обнаруживается новый класс предметов исследования, когда становится важным сформулировать тот круг проблем, которые являются общими, требуют привлечения знаний различных научных дисциплин, перехода через дисциплинарные границы. Формированием

комплекса научных дисциплин создан своеобразный феномен познавательного пространства. Внутри него возникает новый тип проблем, изучение которых не может ограничиться монодисциплинарным знанием. К ним могут быть отнесены исследования базовых категорий: «документ», «книга», «информационный ресурс», «информационная культура», «книжная культура», «медиакультура», «медиаинформационная культура», «информационные потребности» «информационное обслуживание», «библиотечно-информационная деятельность» и др. Контекстуализация проблем определяет направления, по которым возможно привлечение знаний из разных научных областей.

Как уже отмечалось, обозначенный научный комплекс дисциплин представляет собой специфический объект, требующий для его изучения новых методологических подходов. Такие объекты представляют собой продукты уже не просто междисциплинарной, но и трансдисциплинарной интеграции [13].

Исследователи обозначенных дисциплин осознают необходимость комплексного осмысления ведущих проблем. Так, М.В. Рац, рассуждая о путях изучения всей «сферы книги», признает, что «для науки о книге теперь заново возникает старая, но так и не решенная проблема интеграции в единое (и отнюдь не механическое) целое...разнородных и разнокалиберных знаний», «нужно целостное представление о книжном деле и сфере книги, которое призвана формировать наука» [14, с. 482].

Более широкий подход к комплексированию библиотекведения, библиографоведения, книговедения предлагает А.Н. Дулатова, выделяя несколько типов конвергенции книговедения с другими науками, где критериями выступают разные уровни сближения: внутри родственных наук; внутри гуманитарного знания; внутри общенаучного знания; внутри общей культуры [15, с. 455–456].

В качестве комплексного следует, на наш взгляд, рассматривать подход

Е.А. Плешкевича, который создал теорию документальной информации, ориентированной на те информационные объекты, которые являются объектами библиотечной, библиографической, книжной деятельности. На ней базируется информационно-документальный подход, согласно которому социальные информационные объекты, процессы и явления анализируются с точки зрения управляемого документально-информационного процесса [16].

Интеграционные тенденции создают предпосылки для формирования методологии трансдисциплинарности. Ее специфика заключается в том, что осуществляется выход в изучении проблемы за пределы монодисциплинарного знания, переход через границы конкретных дисциплин, в специфических аспектах, исследующих данную проблему, использование знания независимо от его принадлежности к той или иной науке. Изменения в структуре науки специалисты определяют как формирование постнеклассической научной рациональности (В.С. Степин), неклассической эпистемологии (В.А. Лекторский), переход к новой модели производства знания – Mode 2 (М. Гиббонс, Х. Новотны и др.), становление технонауки (Б. Латур и др.). Их суть рассматривается как трансформация дисциплинарно организованной науки в трансдисциплинарные исследования [17, с. 27].

Трансдисциплинарность продолжает усиление междисциплинарной тенденции к объединению знаний. На общенаучном уровне ее методологические постулаты разработаны [18; 19; 20; 21]. Феномен трансдисциплинарности связан с рациональным использованием методов, наиболее близких к направлению универсализма в современном научном знании. Они способны выделить наиболее общие проблемы, свойственные родственным наукам, и интегрировать знание о них с позиции единого научного комплекса. К их числу прежде всего следует отнести системный метод, который интегрирует знание, обяза-

вает рассматривать любое явление с позиций взаимосвязей отдельных его элементов с учетом условий внешней среды. Перспективен также синергетический метод, в основе которого лежат принципы целостности и сложности саморазвивающихся систем. Серьезные успехи достигнуты в применении социологических методов исследования, в частности, в обосновании специфики и статуса библиотеки как социального института и учреждения. Вместе с тем открываются новые перспективы в связи с методологическими инновациями в социологических исследованиях, появлением современного инструментария, например, «онлайн-исследований», «качественного анализа», анализа «больших данных [Big Data] [22].

Е.И. Полтавской выявлены и обоснованы интегративные возможности метода схематизации научных категорий, который рассмотрен как методологическая основа общей теории библиотековедения, библиографоведения, книговедения. Метод схематизации выполняет функции комплексной методологии. Его использование позволило автору найти новые подходы к формулированию объекта, структуры, принципов, законов формирования и развития комплекса смежных дисциплин [23]. Схематизация понятий позволила уточнить с единых методологических позиций объекты частных наук, выделить их инвариант, обосновать унификацию общей терминологической системы. Это сделано, прежде всего, при рассмотрении понятий «организация (учреждение)» и «социальный институт». Важно, что новое знание, полученное на основе подробного рассмотрения проблемы в библиотековедении, экстраполировано на библиографоведение и книговедение.

В эпоху трансформации информационного общества в общество знаний вполне логичным выглядит развитие когнитивной методологии. Когнитивный метод может стать конструктивным в поиске способов возможных интерпретаций информации, смыслов, содержания.

Когнитивная система рассматривается как один из важнейших механизмов переработки семантической информации. Попытку осмысления библиотеки как социального феномена с позиций когнитологического метода предпринял А.И. Остапов, который сформулировал понятие библиотечной когнитологии как науки, направленной на изучение знаковых аспектов библиотечного дела, наметил аспекты когнитологического метода в качестве комплексного, включающего приемы «ключевых смыслов», когнитивного консенсуса и др. [24, с. 36]. Когнитивная парадигма библиографии в современном ее выражении представлена Л.В. Астаховой. По ее мнению, библиография предстает в качестве одного из важнейших субъектов управления знаниями, что определяется как актуальное направление в современном развитии гуманитарных дисциплин [25].

Культурологический метод может рассматриваться как наиболее уместный и продуктивный в исследовании дисциплин документально-коммуникационного комплекса, развитие которых подтверждает наличие в них культурной традиции, выступающей в качестве связующего звена даже в меняющихся условиях. Культурная традиция транслирует опыт, сумму знаний и представлений, в соответствии с которыми документально-коммуникационная практическая сфера сохраняет черты высокодуховной и интеллектуальной сферы человеческой деятельности.

Культурологи отмечают многогранность, комплексность культурологического метода. Одна из важных его сторон связана с изучением социокультурного контекста исследуемого объекта. Влияние социокультурных факторов на процесс формирования научного знания является в новых условиях настолько существенным, что его учет становится характерной тенденцией для развития современной науки в целом. В связи с этим важным представляется рассмотрение документально-коммуникационной среды в социокультурном контексте.

Кроме феномена социокультурной обусловленности, значительные возможности в трансдисциплинарном исследовании представляет такая составляющая культурологической методологии, как культурно-исторический подход. Обосновывая необходимость обновления концептуального инструментария современной науки, Б.И. Пружинин отмечает, что «...культурно-историческая эпистемология соотносима с интенсивно разрабатываемой сегодня идеей трансдисциплинарности, принципиально расширяющей рамки любого конкретного исследования» [26, с.11-12].

Изучение документально-коммуникационного комплекса возможно также на основе других аспектов культурологического анализа. Среди них: герменевтический, связанный с исследованием понимания как универсальной характеристики любой человеческой деятельности; аксиологический, базирующийся на фундаментальной проблеме ценностей;

персонологический, концепция которого строится на представлении человека как продукта социокультурного окружения и одновременно как индивидуальности, проявляющейся в деятельности и саморазвитии; диалогический, рассматривающий диалог как культурную форму связи человека с миром: природой, обществом, другими людьми.

Таким образом, формирование документально-коммуникационного комплекса родственных наук привело к образованию нового объекта исследования, что потребовало разработки соответствующей методологии интегративного характера. Интегративная методология формируется путем синтеза методологического инструментария, разработанного как в недрах частных научных дисциплин, так и в пространстве общенаучного знания. Методология трансдисциплинарности предоставляет новые возможности в исследовании проблем библиотекovedения, библиографоведения и книговедения в их целостности.

Список литературы

1. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. М.: Наука, 1976. 720 с.
2. Lebedev S.A. Methodology of science and general scientific methods of research // *European Researcher. Series A*. 2016. № 4 (105). P. 197–206.
3. Агацци Э. Методологический поворот в философии // *Вопр. философии*. 2014. № 9. С. 60–65.
4. Вохрышева М.Г. Трансдисциплинарные объекты исследований в библиографоведении // *Библиография и книговедение*. 2017. № 5. С. 11–19.
5. Степин В.С. Наука и философия // *Вопр. философии*. 2010. № 8. С. 58–75.
6. Крейденко В.С. Библиотечные исследования: учеб.-метод. пособие. М.: РШБА, 2007. 352 с.
7. Гречихин А.А. Общая библиография: учебник для вузов. М.: Изд-во МГУП, 2000. 588 с.
8. Новоженнова Т.А. Методологические основания общей теории библиографии. Краснодар: Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств, 2003. 308 с.
9. Вохрышева М.Г. Методологические проблемы библиографии // *Российское библиографоведение: итоги и перспективы*. М.: Гранд-Фаир, 2006. С. 52–79.
10. Дулатова А.Н. Книгопоток как инструмент научного исследования // *Наука о книге. Традиции и инновации*. М.: Наука, 2009. С. 243–246.
11. Добровольский В.В. Книжная культура как основная научная категория книговедения // *Книга в информационном обществе*. Ч. 1. М.: Наука, 2014. С. 453–455.
12. Беловицкая А.А. Система книговедческого метода // *Книга в информационном обществе*. М.: Наука, 2014. Ч. 1. С. 439–445.

13. Аршинов В.И., Буданов В.Г. Парадигма сложности и социогуманитарные проекции конвергентных технологий // *Вопр. философии*. 2016. № 1. С. 61–70.
14. Рац М.В. К концептуальным основаниям книговедения и книжной культуры // *Книга в информационном обществе*. М.: Наука, 2014. Ч. 1. С. 481–483.
15. Дулатова А.Н. Библиографический метод на конвергентном этапе развития науки // *Общетеоретические и футурологические проблемы библиографии. Библиографическая запись как основа формирования библиографических ресурсов: материалы II Междунар. библиогр. конгресса*. М.: Пашков Дом, 2016. С. 108–121.
16. Плешкевич Е.А. Документальный подход в библиотековедении и библиографоведении: Этапы формирования и направления развития: монография. М.: Пашков дом, 2012. 308 с.
17. Черникова И.В. Трансдисциплинарные методологии и технологии современной науки // *Вопр. философии*. 2015. № 4. С. 26–35.
18. Klein, J.T. Prospects for transdisciplinarity // *Futures*. 2004. № 36. P. 515–526.
19. Nicolescu, B. Transdisciplinarity: the hidden third, between the subject and the object // *Human and Social Studies*. 2012. № 1 (1). P. 13–28.
20. Трансдисциплинарность в философии и науке: подходы, проблемы, перспективы. М.: Навигатор, 2015. 564 с.
21. Мокий В.С. Методология трансдисциплинарности-4. Нальчик: АНОИТТ, 2017. 112 с.
22. Bone J., Emele Ch., Abdul A., Coghill G., Pang W. The social sciences and the web: From «lurking» to interdisciplinary «big data» research // *Methodological innovations*. 2016. Vol. 9. P. 1–14.
23. Полтавская, Е.И. Схематизация понятий как метод исследования: документо-коммуникационный аспект. Челябинск: ЧГАКИ, 2014. 312 с.
24. Остапов А.И. Библиотечная когнитология: монография. Краснодар: Краснодар. гос. акад. культуры, 1995. 331 с.
25. Астахова Л.В. Когнитивная парадигма в современной библиографической науке // *Науч. и технические библиотеки*. 2018. № 6. С. 3–22.
26. Пружинин Б.И. Культурно-историческая эпистемология: концептуальные возможности и методологические перспективы // *Вопр. философии*. 2014. № 12. С. 4–13.

Сведения об авторе:

Вохрышева Маргарита Георгиевна, доктор педагогических наук, профессор кафедры документоведения и библиографоведения Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443110
mgvohr@gmail.ru

Дата поступления статьи: 20.08.2020

Одобрено: 14.09.2020

Дата публикации: 25.11.2020

Для цитирования:

Вохрышева М.Г. Методология научных дисциплин документально-коммуникационного комплекса // *Сфера культуры*. 2020. № 1 (1). С.101–113.

УДК 001.891.3:[010+020+002]
 DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_101

M.G. Vokhrysheva

Samara
 Samara State Institute of Culture
 mgvohr@mail.ru

THE METHODOLOGY OF THE DISCIPLINES THAT CONSTITUTE THE SYSTEM OF DOCUMENTATION AND COMMUNICATION

The scientific disciplines of Librarianship, Bibliography and Bibliology, taken together as a single documentation-communicative complex, has emerged as an object of study. This new object demands a new methodology which, alongside both general and specific scientific methods, also requires complex ones that function to integrate knowledge. These methods are developed both within the documentation-communicative complex, on the basis of a synthesis of particular research practices, as well as on the basis of general, universal

scientific methods, and reveal a tendency toward integration of the three above-mentioned disciplines. The article shows the advantages of this interdisciplinary approach which cuts across the borders of individual scientific approaches and brings knowledge from the various disciplines to bear on the larger problem of the documentation-communicative complex.

Keywords: documentation-communication, methodology, complex methods, integration, interdisciplinarity.

References

1. Kondakov, N.I. (1976) *Logicheskii slovar'-spravochnik*. [Logical Dictionary-Reference Book]. Moscow: Nauka. (In Russian).
2. Lebedev, S.A. (2016) The Methodology of Science and General Scientific Methods of Research. *European Researcher*, Series A, 4 (105), 197–206.
3. Agaczci, Je. (2014) Metodologicheskii povорот v filosofii [The Methodological Shift in Philosophy], *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], 9, 60–65. (In Russian).
4. Vokhrysheva, M.G. (2017) Transdistsiplinarnye ob"ekty issledovaniia v bibliografovedenii [Transdisciplinary Objects in Bibliography]. *Bibliografiia i knigovedenie* [Bibliography and Bibliology], 5, 11–19. (In Russian).
5. Stepin, V.S. (2010) Nauka i filosofiiia [Science and Philosophy]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy]. 8, 58–75. (In Russian).
6. Kreidenko, V.S. (2007) *Bibliotechnye issledovaniia: uchebno-metodicheskoe posobie* [Library Research: A Handbook of Methodology]. Moscow: RShBA. (In Russian).
7. Grechikhin, A.A. (2000) *Obskhaia bibliografiia: uchebnik dlia vuzov* [General Bibliography: Textbook for Higher Education]. Moscow: MGUP. (In Russian).
8. Novozhenova, T.A. (2003) *Metodologicheskie osnovaniia obskhei teorii bibliografii* [Methodological Basis for a General Theory of Bibliography]. Krasnodar: Krasnodar. gos. un-t kul'tury i iskusstv. (In Russian).
9. Vokhrysheva, M.G. (2006) Metodologicheskie problemy bibliografii [Methodological Problems of Bibliography]. *Rossiiskoe bibliografovedenie: Itogi i perspektivy* [Russian Bibliography: Results and Perspectives]. Moscow: Grand-Fair, 52–79. (In Russian).
10. Dulatova, A.N. (2009) Knigopotok kak instrument nauchnogo issledovaniia [Booksearch as an Instrument of Scientific Research]. *Nauka o knige. Traditsii i innovatsii* [Scholarship on Books. Tradition and Innovation]. Moscow: Nauka, 243–246. (In Russian).

11. Dobrovolskii, V.V. (2014) Knizhnaia kul'tura kak osnovnaia nauchnaia kategoriia knigovedeniia [Book Culture as a Main Category of Bibliology]. *Kniga v informatsionnom obschestve* [The Book in Information Society]. Moscow: Nauka, 1, 453–455. (In Russian).
12. Belovitskaia, A.A. (2014) Sistema knigovedcheskogo metoda [A System of Bibliological Method]. *Kniga v informatsionnom obschestve* [The Book in information Society]. Moscow: Nauka, 1, 439–445. (In Russian).
13. Arshinov, V.I. and Budanov, V.G. (2016) Paradigma slozhnosti i sotsiogumanitarnye proektsii konvergentnykh tekhnologii [A Paradigm of Complexity and Socio-Humanitarian Projections of Convergent Technologies]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], 1, 61–70. (In Russian).
14. Rats, M.V. (2014) K kontseptual'nym osnovaniiam knigovedeniia i knizhnoi kul'tury [Toward the Conceptual Basis of Bibliology and Book Culture]. *Kniga v informatsionnom obschestve* [The Book in Information Society]. Moscow: Nauka, 1, 481–483. (In Russian).
15. Dulatova, A.N. (2016) Bibliograficheskii metod na konvergentnom etape razvitiia nauki [Bibliographical Method on the Convergent Stage of Scientific Development]. *Obshcheteoreticheskie i futurologicheskie problemy bibliografii. Bibliograficheskaiia zapis' kak osnova formirovaniia bibliograficheskikh resursov: Materialy II Mezhdunar. bibliogr. Kongressa* [General Theoretical and Futurological Problems of Bibliography. The Bibliographic Entry as a Basis for Forming Bibliographic Resources: Materials of the II Internat. Bibliogr. Congress]. Moscow: Pashkov Dom, 108–121. (In Russian).
16. Pleshkevich, E.A. (2012) *Dokumental'nyi podhod v bibliotekovedenii i bibliografovedenii: Etyapy formirovaniia i napravleniia razvitiia: monografiia* [The Documental Approach in Librarianship and Bibliography: Stages of Formation and Directions of Development: A Monograph]. Moscow: Pashkov dom. (In Russian).
17. Chernikova, I.V. (2015) Transdistsiplinarnye metodologii i tekhnologii sovremennoi nauki [Transdisciplinary Methodology and Technologies of Modern Science]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], 4, 26–35. (In Russian).
18. Klein, J.T. (2004) Prospects for Transdisciplinarity. *Futures*, 36, 515–526.
19. Nicolescu, B. (2012) Transdisciplinarity: The Hidden Third, Between the Subject and the Object. *Human and Social Studies*, 1 (1), 13–28.
20. *Transdistsiplinarnost' v filosofii i nauke: podkhody, problemy, perspektivy* (2015) [Transdisciplinarity in Philosophy and Scholarship: Approaches, Problems, Perspectives]. Moscow: Navigator. (In Russian).
21. Mokii, V.S. (2017) *Metodologiia transdistsiplinarnosti-4* [Methodology of Transdisciplinarity]. Nal'chik: ANOITT. (In Russian).
22. Bone, J., Emele Ch., Abdul A., Coghill G. and Pang W. (2016) The Social Sciences and the Web: From «Lurking» to Interdisciplinary «Big Data» Research. *Methodological Innovations*, 9, 1–14.
23. Poltavskaiia, E.I. (2014) *Skhematizatsiia poniatii kak metod issledovaniia: Dokumento-kommunikatsionnyi aspekt* [Schematization of Ideas as a Research Method: The Documental-Communicative Aspect]. Cheliabinsk: ChGAKI. (In Russian).
24. Ostapov, A.I. (1995) *Biblioteknaia kognitologiia: monografiia* [Library Cognition: A Monograph]. Krasnodar: Krasnodar. gos. akad. kul'tury. (In Russian).

25. Astakhova, L.V. [2018] Kognitivnaia paradigma v sovremennoi bibliograficheskoi nauke [The Cognitive Paradigm in Modern Bibliographic Science]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki* [Scientific and Technical Libraries], 6, 3–22. (In Russian).
26. Pruzhinin, B.I. [2014] Kul'turno-istoricheskaiia epistemologiii: kontseptual'nye vozmozhnosti i metodologicheskie perspektivy [Cultural-Historical Epistemology: Conceptual Possibilities and Methodological Perspectives]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], 12, 4–13. (In Russian).

About the author:

Margarita G. Vokhrysheva, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Documentation and Bibliography Department, Samara State Institute of Culture

167, Frunze str., Samara, 443110.
mgvohr@mail.ru

УДК 7.011.26

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_114

Е.А. Скоробогачева

Москва

Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
skorobogacheva@mail.ru

А.В. Солдатова

Москва

Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
homosomniator@yandex.ru

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ ДЕТСКОЙ КНИГИ (КОНЕЦ XVII – НАЧАЛО XX В.)

В статье впервые исследуются проблемы развития художественного иллюстрирования детской книги в хронологических рамках с конца XVII по начало XX века. Обозначены основные вехи становления, специфика «почерка» отдельных авторов и объединений, векторы эстетических влияний, позволяющие найти сложный синтез традиций в решении графических образов. В статье использованы архивные материалы, изучены малоизвестные образцы книжной графики. Авторы приходят к выводу, что на рубеже XIX–XX вв. оформление детской книги в России достигает высокого профессионального уровня. Традиции иллюстрирования, сформировавшиеся на протяжении столетий начиная с XVII в., сохраняют актуальность звучания, являясь ярким примером отечественного графического искусства.

Ключевые слова: художественное иллюстрирование, детская книга, векторы влияний, «Миф искусства», неорусский стиль.

Детская книга по праву может считаться одной из основ духовного воспитания ребенка. Иллюстрации в ней важны не меньше, чем текст: они способствуют более глубокому восприятию и осознанию узнаваемого материала, знакомят юных читателей с миром изобразительного искусства. Часто именно они в первую очередь привлекают нас, возбуждают интерес к книге.

Однако понимание важности иллюстраций в книге для детского чтения пришло к русским художникам, писателям и издателям далеко не сразу, только в конце XIX в., когда изменился взгляд на детскую психологию и педагогику. В переломный момент для русской культуры на рубеже XIX–XX вв. наступила пора перемен и в области художественного оформления детской книги. Многие мастера, зачастую уже известные живописными, графическими произведениями, пробовали свои силы именно в этой сфере. Появился особый художественный язык детской

иллюстрации, отличный от стилистики изображений в книгах, рассчитанных на взрослую аудиторию. Возникло такое явление, как «книжка-картинка», где иллюстрации преобладали над текстом.

Отметим, что история детской книжной иллюстрации в России начинается с появления печатных книг для детей, однако далеко не сразу их иллюстрирование достигло художественного уровня исполнения. Первой отечественной детской книгой, дополненной наглядными графическими изображениями, считается рукописный «Букварь славяно-русских письмен», созданный в 1692 г. Карионом Истоминым, иеромонахом Чудова монастыря и главой Московского Печатного двора, и составленный специально для цесаревича Алексея, сына императора Петра I. Спустя два года книга была напечатана, автором гравированных иллюстраций выступил Леонтий Бунин, один из первых русских гравиров на меди. Организация печат-

ного букваря повторяла рукописную версию, была достаточно проста, подобный тип устройства азбуки сохранился до наших дней: в верхней части каждой страницы находится изображение определенной буквы, представляющее собой одну или две причудливо соединенные человеческие фигуры, а также примеры ее славянского, греческого и латинского написания. В нижней части страницы помещены изображения разнообразных объектов (предметов быта, людей, животных, растений, архитектурных построек, даже мифических и библейских персонажей), названия которых начинаются на эту букву, сопровождаемые соответствующими подписями, а также нравоучительными стихами. Страницы печатной версии обрамлялись тонкими полосами простого цветочного орнамента. Отметим, рукописная версия «Букваря» ярко решена в цвете, что соответствует традициям древнерусских рукописей. Печатный вариант исполнен черно-белым, но не менее профессионально.

Кроме того, предшественниками русской детской книги можно считать так называемые «потешные листы», изображавшие героев былиин, легенд, сказок (Бову-Королевича, Еруслана Лазаревича и других), и дополненные небольшими текстами – стихами или отрывками из песен и сказаний. Художественные гравюры в таких листах создавались безымянными мастерами, продолжавшими традиции народных лубков.

Детская литература XVIII в. была представлена в большей степени учебными пособиями, среди которых преобладали переведенные издания, причем многие из них не имели иллюстраций. Для большинства иллюстрированных азбук этого времени характерен отказ от наглядности и образности изображений, свойственных «Букварю» Истомина. В этих книгах, среди которых можно назвать «Азбуку для российского чистописания» и «Прописи, показывающие красоту русского письма», преобладали примеры начертания букв с прописями, тогда как художественное оформление

было представлено лишь декоративными скромными виньетками с женскими аллегорическими фигурами и цветочными гирляндами. Художественная иллюстрация в эту эпоху еще не существовала, однако распространен был тип иллюстрации, которую условно можно назвать прикладной.

Примером подобного явления может служить изданная в 1794 г. в Москве «Детская тека», энциклопедия, содержащая рассказы о различных природных явлениях и не только о них. В конце издания помещена таблица с иллюстрациями к каждому разделу. Однако эти рисунки неизвестного автора представляют собой лишь примитивные контурные гравюры с достаточно грубой прорисовкой. Н.И. Новиков, издатель журнала «Детское чтение для сердца и разума», известный деятель эпохи Просвещения, справедливо считал, что лучше выпустить книгу без иллюстраций, чем испортить вкус детей низкокачественными изображениями: «...Что могут худо вырезанные на дереве фигуры, не имеющие в себе ни рисовки, ни красоты, ни ясности, ни сходства произвест? Вместо того, чтобы остроумие, силу воображения и вкус в юности исправляли, то оными более оное портится...»¹.

XIX в. справедливо назван золотым веком русской литературы, что в некоторой степени отразилось и на изданиях для детей. Следует подчеркнуть, что постепенно менялось отношение к детской книге, количество художественных произведений этого типа росло. Появились специальные альманахи и сборники (например, журналы в первой половине XIX в.: «Друг юношества», «Библиотека для воспитания», «Новая детская библиотека»). В круг чтения ребенка вошли некоторые произведения литературы, изначально предназначенные для взрослых, – сочинения А.С. Пушкина, В.Л. Жуковского, И.А. Крылова. Однако в оформлении книг для детей долгое время сохранялись тенденции, пришедшие из

¹ Коменский Я. А. Иоанна Амоса Комения Видимый свет... [М.]: Печ. при Имп. Моск. ун-те, 1768. С. 5.

XVIII в., хотя распространение литографии и силогграфии вместо гравюры на металле, начавшееся в 1830-х гг., все же способствовало развитию нового художественного языка.

Выделим несколько примеров графики детской книги первой половины XIX в., в которых художниками была предпринята попытка создать новый изобразительный язык книжного оформления именно для детей, с новой образной системой и набором близких ребенку сюжетов. Первое по хронологии издание такого типа – азбука «Подарок детям в память о событиях 1812 года», вышедшая в свет благодаря петербургскому издателю В.А. Плавильщикову в 1815 г. Впоследствии такой тип азбуки, ставший довольно распространенным, – отдельные карточки в футляре – называли «предметной азбукой». Большинство иллюстраций в книге сделаны художником И.И. Теребневым, почему азбука и получила свое второе название – «Теребневская».

На наш взгляд, уникальность ее замысла состояла прежде всего в том, что вместо отдельных разрозненных изображений каждую букву сопровождала жанровая зарисовка. В этом сказывается влияние станкового искусства, реалистического по своим трактовкам, поэтому можно выделить вектор воздействия отечественной станковой живописи, станковой графики, а также вектор влияния западноевропейского искусства. В выборе сюжетов художники ориентировались на распространенные во время Отечественной войны «летучие листы» с карикатурами, изображавшими военные события (некоторые иллюстрации даже полностью копировали наиболее известные «листы»). Картинки сопровождались сатирическими подписями, которые начинались на определенную букву алфавита. Стилистику изображений нельзя назвать новой, однако нов, интересен сам замысел – патриотическое воспитание с помощью увлекательных рисунков и юмора. Таким образом, следует подчеркнуть «многовекторность

художественных влияний» [1, с. 47], ярко проявившуюся в иллюстрированной детской книге России с начала XIX в.

Необходимо отметить, что впервые попытка создать цельную по художественному оформлению книгу для детей была предпринята художником В.Ф. Тиммом. Он так же, как К.А. Зеленцов, создал в 1844 г. свою азбуку, получившую название «Великолепная русская азбука», в которой попытался органично соединить все изображения книги в стилистически и композиционно единое убранство. Иллюстрации поражают разнообразием мотивов орнаментальных рамок, напоминающих заставки рукописных книг в неовизантийском стиле, миниатюрами с детальным решением сюжетов, которые столь же разнообразны, как их стилистическое решение.

В том же 1844 г. вышла в свет «Сказка об Иванушке-дурачке» Н.А. Полевого с иллюстрациями В.Ф. Тимма, демонстрирующими, с одной стороны, такое же декоративное богатство оформления, формирующее на плоскости листа единый композиционный узор, а с другой – достаточно поверхностное понимание русского фольклора, отсутствие глубины образов. Впоследствии художника обвиняли в чрезмерной повторяемости его мотивов, «приторной подделке под народность» [2, с. 532].

Особенно важно упомянуть азбуку К.А. Зеленцова в связи с «Азбукой в картинах» А.Н. Бенуа. В обеих книгах сделан выбор в пользу жанровых иллюстраций с определенным сюжетом, сопровождающих каждую букву, где большая часть изображенных предметов связана с ней. Очевидно, что у каждого из двух художников присутствует набор изблюбленных тем, повторяющихся в разных вариациях в изображениях азбук. К.А. Зеленцов проявляет свойственное ему, как ученику А.Г. Венецианова, особое внимание к бытовым деталям, темам труда и природы. А.Н. Бенуа же использует в иллюстрациях иные, характерные для своего творчества и эпохи, лейтмотивы.

По нашему мнению, именно в этот период ярко и многообразно проявился интерес к русской сказке, сначала к авторской, позже и к народной, о чем свидетельствуют, например, рисунки Р.К. Жуковского к сказке «Конек-Горбунок» П.П. Ершова (издание 1865 года). Художник стремился к живописности, к станковому характеру изображений, создавая многофигурные постраничные иллюстрации с пейзажными пространственными фонами, с особой фантазийной средой, передающей атмосферу жизни сказочных персонажей.

Полагаем, что особое место в истории иллюстрации детской книги занимает творчество Е.М. Бем (урожденной Эндауровой). В детстве будущая художница много времени проводила в родовом поместье Ярославской губернии, что, как окажется впоследствии, значительно повлияло на образно-сюжетный репертуар ее творчества. В 1870–80-х гг. она плодотворно работала в сфере оформления детских книг, обращалась к силуэтной технике на высоком профессиональном уровне, что не только выделило ее среди других мастеров детской книги второй половины XIX в., но и принесло всемирную известность – книги с силуэтными иллюстрациями Е.М. Бем печатались в России, Франции, Германии, Англии, Австрии, США.

Искусство силуэта имеет китайские корни, в Европе было заимствовано в XVIII в. на пике распространения стиля шинуазри и увлечения Востоком, а в России стало популярным в эпоху правления Екатерины II. Однако ко второй половине XIX в., когда работала Е.М. Бем, интерес к силуэтной технике уже постепенно угасал. Обратившись к этому уже несколько «устаревшему» искусству, художница помогла снова обратить на него внимание, а также иначе его оценить. Кроме того, Елизавета Бем модернизировала саму технику. Если традиционно силуэты вырезались из бумаги, то она использовала литографскую технику, причем процессом литографирования занималась самостоятельно, что

позволяло добиться более детальных трактовок изображений.

Художница создала серию сюжетов из жизни детей, как крестьян, так и аристократов, хотя изображения крестьянских ребятшек преобладали. В силуэтной технике ею подготовлен альбом открыток «Силуэты» [1875], книги «Силуэты из жизни детей» [1877], «Пирог» [1880], «Народная сказка о репке», «Из деревенских воспоминаний» [1882], «Пословицы в силуэтах» [1884], «Поговорки и присказки в силуэтах» [1885]. Картинки играли в этих изданиях ведущую роль, а текста либо не было, либо он был представлен краткими подписями.

По нашему заключению, вторая половина XIX в. стала ключевым периодом для развития художественной иллюстрации детской книги. К оформлению детской книги обратились живописцы-реалисты В.М. Васнецов [3], И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.А. Серов, М.В. Нестеров и другие. Появились также художники, избравшие своей специализацией иллюстрирование детской литературы. К концу XIX в. книга стала расцениваться не только как инструмент для духовного и эстетического воспитания, но и как предмет изобразительного искусства, самоценный художественный объект, синтетическое произведение, в котором изображение и слово формируют единый образ – «изотекст».

Во второй половине XIX – начале XX в. открывались многочисленные издательства, выпускавшие преимущественно детскую литературу. Среди них самые известные принадлежали И.Н. Кнебелю, И.Д. Сытину, А.Д. Ступину, А.Ф. Девриену, а также следует выделить издательства «Шиповник», «Тропинка». В издательствах начинает формироваться «фирменный стиль» серий книг, как например, в «Подарочной серии» издательства И.Н. Кнебеля.

На изменение стилистики иллюстраций прямо повлияли технологические новшества. Типографии перешли на печать в технике цинкографии, ксилографии и хромолитографии в 2–3 клише. Это

позволило художникам книги перейти от штриховой графики к более декоративному линейному изображению, отказаться от тонального рисунка с цветовыми переходами в пользу небольших локальных заливок. Начались поиски новых возможностей использования декора, пространства и плоскости листа.

Подчеркнем, что в последние десятилетия XIX столетия подход к иллюстрированию детской сказки менялся, происходили активные поиски максимально выразительного воплощения народных образов наиболее удачные в творчестве В.М. Васнецова [4; 5], Е.Д. Поленовой, И.Я. Билибина [6; 7, с. 77]. Также на рубеже XIX–XX вв. достигло расцвета объединение «Мир искусства», влияние которого заметно во всех сферах культуры данного периода. Художники этого круга полагали, что искусство является облагораживающим эстетическим началом в духовной жизни человека. Даже простые предметы быта должны способствовать развитию вкуса и чувства прекрасного. Деятельность членов общества значительно повлияла на создание нового типа художественной книги, в том числе и детской, ставшей полноценным произведением искусства.

Главный идейный вдохновитель «Мира искусства», А.Н. Бенуа, создал такое значимое издание в сфере детской иллюстрации, как «Азбука в картинах» [8; 9]. Эту книгу можно считать полноценным художественным авторским проектом, настоящим манифестом своего времени, воплощающим единую эстетическую программу как самого автора, так, по сути, и всего объединения. Уникальность издания состоит также в том, что Александр Бенуа выступил и как инициатор проекта, и как его основной исполнитель.

Обратимся к истории создания «Азбуки в картинах». Работу над ней А.Н. Бенуа начал в 1903 г. Изначально книга, вероятно, предназначалась для его двухлетнего сына, однако художник рассчитывал представить ее и более широкой аудитории. Необыкновенно точно отзывался о книге А.Н. Бенуа Ф.Л. Сологуб: «"Азбука

в картинах" – это театр для себя, театр в книге, где каждая страница – это мизансцена, картинка из волшебного фонаря, которую можно бесконечно долго разглядывать, возвращаясь к ней еще и еще раз» [10, с. 312]. В этих словах кроется глубокое понимание самого принципа устройства книги, сути ее концепции, построенной на смене разнообразных, порой достаточно неожиданных, сюжетов.

В 1907–1909 гг. был издан трехтомник А.Я. Острогорского «Живое слово», хрестоматия, включавшая с себя как классические, так и современные произведения, а также народные сказки. Иллюстрировали сборники лучшие художники книги, входившие в объединение «Мир искусства»: А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин, М.В. Добужинский, В.Д. Замирайло, Д.Н. Кардовский, Г.И. Нарбут, Б.М. Кустодиев, С.В. Чехонин, что еще раз подтверждает смену отношения в обществе к детской литературе и качеству ее издания.

Следует также отметить актуальность традиций иллюстрирования детской книги конца XIX – начала XX века. В настоящее время повышается интерес к книге для детей и ее иллюстрированию и в России, и за рубежом. Появились многочисленные издательства, ориентированные на создание книг-картинок, развиваются разнообразные стили книжной иллюстрации. Так, осенью 2019 г. в новом формате проведена очередная Московская международная книжная ярмарка. Ее организаторы сотрудничали с Болонской ярмаркой детской книги, представив несколько совместных проектов для издателей и иллюстраторов. При этом была анонсирована подготовка новой Московской международной детской книжной ярмарки, открытие которой запланировано на 2021 год.

Завершая исследование, приходим к выводу, что на рубеже XIX–XX вв. оформление детской книги в России достигло высокого профессионального уровня, в том числе благодаря последовательной преемственности традиций, яркому выражению различных векторов эстети-

ческих влияний, обретению синтезированного художественного языка [11, с. 5], к которому обращались ведущие художники изучаемого периода. Традиции иллюстрирования, формировавшиеся на

протяжении столетий начиная с XVII в., сохраняют актуальность звучания. Они и ныне представляют интерес для широкого круга читателей, являясь ярким примером отечественного графического искусства.

Список источников и литературы

1. Скоробогачева Е.А. Многовекторность как одна из ключевых характеристик искусства Русского Севера // Искусство и образование. М., 2018. № 2. С. 47–58.
2. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений / под ред. С.А. Венгерова. Т. VII. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. 740 с.
3. Васнецов В.М. Письма. Новые материалы. СПб.: АРС, 2004. 317 с.
4. Архив Дома-музея В.М.Васнецова (ДМВ). Ф. 1. В.М. Васнецов. Оп. 5. № 1895 (13).
5. ДМВ. Ф. 1. В.М. Васнецов. Оп. 5. № 1895 (23).
6. Билибин И.Я. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. М.: Художник РСФСР, 1970. 276 с.
7. Скоробогачева Е.А. Специфика претворения художественных традиций Северной Руси и их значение в творчестве И.Я. Билибина // Обсерватория культуры. М., 2015. № 1. С. 77–83.
8. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: в 5 кн. Кн. 1–3. М.: Наука, 1980. 711 с.
9. Бенуа А.Н. Художественные письма 1908–1917, газета «Речь». Петербург. СПб.: Сад искусств, 2006. 606 с.
10. Неизданный Федор Сологуб / под ред. А.В. Лаврова и М.М. Павлова. М.: Новое лит. обозрение, 1997. 576 с.
11. Алуева М.А. Детская художественная иллюстрированная книга как синтез издания, искусства и средства эстетического воспитания: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Краснодар: Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. 23 с.

Сведения об авторах:

Скоробогачева Екатерина Александровна, доктор искусствоведения, директор музея, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Государственной консерватории имени Л.В. Собинова

ул. Мясницкая, д. 21, Москва, 101000
Skorobogacheva@mail.ru

Солдатов Анна Владимировна, бакалавр кафедры всеобщей истории искусств факультета искусствоведения Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

ул. Мясницкая, д. 21, Москва, 101000
homosomniator@yandex.ru

Дата поступления статьи: 17.07.2020
Одобрено: 14.09.2020
Дата публикации: 25.11.2020

Для цитирования:

Скоробогачева Е.А., Солдатов А.В. Проблемы развития художественного иллюстрирования детской книги (конец XVII – начало XX в.) // Сфера культуры. 2020. № 1 (1). С. 114–121.

УДК 7.011.26

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_114

E.A. Skorobogacheva

Moscow

I. Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
Skorobogacheva@mail.ru

A.V. Soldatova

Moscow

I. Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
homosomniator@yandex.ru

PROBLEMS OF DEVELOPMENT OF THE ART OF ILLUSTRATING CHILDREN'S BOOKS (LATE 18th-EARLY 20th Century)

In this article, problems of development of the art of illustrating children's books are considered for the first time in a chronological framework, from the end of the 18th - early 20th century. The main milestones of its formation--the unique "handwriting" of individual authors and associations, and vectors of aesthetic influence that allow us to find a complex synthesis of traditions in graphic images--are outlined. The article uses archival materials and studies little-known examples of book graphics. A children's book may rightfully be considered one of the foundations of a child's spiritual education. The illustrations are no less important than the text – they contribute to a deeper perception and awareness of the book's material and introduce young readers to the world of fine art. However, understanding the importance of illustrations in a book for children's reading did not come immediately to Russian artists, writers and publishers, and only developed

at the end of the 19th century, when views of child psychology and pedagogy changed. A turning point for Russian culture, the turn of the 19th-20th centuries was also a time for changes in children's book design. Many masters, often already known for their paintings and graphic art, now tried their hand in this area. Children's book illustration has a special artistic language, different from images for books designed for an adult audience. The appearance of "picture books," where illustrations predominate over the text, reflects this difference. The authors note that at the turn of the 19th-20th centuries, Russian design of children's books achieved a high professional level. Artists made use of older traditions of book illustration starting from the 17th century and created striking examples of domestic graphic art.

Keywords: art illustration, children's book, vectors of influence, «World of Art», neo-Russian style.

References

1. Skorobogacheva, E.A. (2018) *Mnogovektornost' kak odna iz kliuchevykh kharakteristik iskusstva russkogo Severa* [The Multifaceted Nature of the Art of the Russian North as One of Its Key Characteristics]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and education], 2, 47-58. (In Russian).
2. Belinskii, V.G. (1954) *Polnoe sobranie sochinenii*, ed. S.A. Vengerov [Complete Works]. Moscow: USSR Academy of Sciences. (In Russian).
3. Vasnetsov, V.M. (2004) *Pis'ma. Novye materialy* [Letters. New Material]. St. Petersburg: ARS. (In Russian).
4. Arhiv Doma-muzeia V.M.Vasnetsova (DMV) [Archive of the House-Museum of V.M. Vasnetsov]. F. 1. V.M. Vasnetsov. Op. 5. № 1895 (13). (In Russian).

5. DMV [Archive of the House-Museum of V.M. Vasnetsov]. F. 1. V.M. Vasnetsov. Op. 5. № 1895 [23].
6. Bilibin, I. Ia. [1970] *Stat'i. Pis'ma. Vospominaniia o khudozhnike* [Articles. Letters. Memoirs about the Artist]. Moscow: Artist of the RSFSR. (In Russian).
7. Skorobogacheva, E.A. (2015) Spetsifika pretvoreniia khudozhestvennykh traditsii Severnoi Rusi i ikh znachenie v tvorchestve I.Ia. Bilibina [Specifics of the Implementation of Artistic Traditions of Northern Russia and Their Significance in the Works of I. Ia. Bilibin]. *Observatoriia kul'tury* [Observatory of culture], 1, 77-83. (In Russian).
8. Benua, A.N. (1980) *Moi vospominaniia* [My Memoirs]. Moscow: Nauka. (In Russian).
9. Benua, A.N. (2006) *Khudozhestvennye pis'ma 1908-1917, gazeta «Rech'». Peterburg* [Artistic Writing 1908-1917, the Newspaper "Speech." Petersburg]. St. Petersburg: Garden of arts. (In Russian).
10. *Neizdannyi Fedor Sologub* (1997). Pod red. A.V. Lavrova i M. M. Pavlova [Unpublished Fedor Sologub]. Moscow: New Literary Review. (In Russian).
11. Alueva, M.A. (2010) *Detskaia khudozhestvennaia illiustrirovannaia kniga kak sintez izdaniia, iskusstva i sredstva esteticheskogo vospitaniia* [The Children's Artistically Illustrated Book as a Synthesis of Publication, Art and Means of Aesthetic Education. Dissertation abstract]. Krasnodar. (In Russian).

About the authors:

Ekaterina A. Skorobogacheva, Doctor of Art History, Director of the Museum, Professor, Department of the General History of Art, I. Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture; Chief Researcher, Center for Complex Artistic Research of the L. V. Sobinov State Conservatory

21 Miasnitskaia str., Moscow, 101000
 Skorobogacheva@mail.ru

Anna. V. Soldatova, bachelor, Department of General Art History, I. Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture

21 Miasnitskaia str., Moscow, 101000
 homosomniator@yandex.ru

КУЛЬТУРА И ЦИВИЛИЗАЦИЯ

CULTURE & CIVILIZATION

5



УДК 316.722

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_125

Е.А. Тюгашев

Новосибирск
Новосибирский национальный исследовательский
государственный университет
filosof10@yandex.ru

СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ ТИПОЛОГИИ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

В социальной философии распространена типология цивилизаций, построенная по критерию доминирования отдельных элементов духовной жизни. Это деление цивилизаций на традиционные цивилизации, где доминирует религия и техногенные (либеральные) цивилизации, где доминирует наука. В качестве альтернативы рассмотрена гипотеза о детерминации типов цивилизационного развития особенностями способа производства материальной жизни. Его подразделение на способ производства материальных благ и способ производства непосредственной жизни людей позволяет различить два пути общественного развития: а) антропоцентричный – с доминантой способа производства человека; б) техноцентричный – с доминантой производства материальных благ.

Ключевые слова: социальная философия, цивилизация, общественно-экономическая формация, формационный подход, способ материального производства, цивилизационный подход, типы цивилизационного развития, техногенная цивилизация, традиционная цивилизация, антропогенная цивилизация.

В социально-гуманитарных науках предложены различные типологии цивилизаций. Эти типологии обычно идентифицируются по авторской принадлежности. Но основания данных типологий также определяются предметной спецификой научных дисциплин (истории, географии, культурологии, психологии, социологии, экономики и др.). Цель данной статьи состоит в выделении социально-философских типологий цивилизаций и выявлении их концептуальных оснований.

Оценивая применяемые в социальной философии типологии обществ, И.А. Гобозов констатирует наличие разных критериев: «В одном случае в качестве критерия выступает географический фактор, в другом – материальный, в третьем – духовный, в четвертом – разделение труда и т. д.» [1, с. 103]. Очевидно, что не все указанные критерии по своему эпистемологическому статусу являются собственно социально-философскими.

Сопоставляя формационный и цивилизационный подходы, И.А. Гобозов подчеркивает, что при введении понятия

«цивилизация» следует отталкиваться не от характеристики способа производства материальной жизни, а от представлений об элементах духовной жизни – традициях, менталитете и пр. [1, с. 97]. В таком случае типология цивилизаций будет иметь социально-философское основание, выражающееся в концептуальной проработанной структуре духовного бытия общества.

Мысли И.А. Гобозова интересны тем, что ориентируют на базовые концепты социально-философской теории как теоретико-методологические средства типологизации. Его подход соответствует формулируемому В.Г. Федотовой принципу применения типологического метода в социальных науках: «Типология осуществляется, как правило, в рамках и на основе определенной теории» [2, с. 984]. Следовательно, социально-философская типология цивилизаций не должна повторять конкретно-эмпирические (например, историко-географические) типологии. Она должна опираться на базовые категории социальной фило-

софии. Одной из таких категорий и является категория духовной жизни общества.

В качестве варианта «духовной» типологии цивилизаций можно рассматривать отождествление цивилизаций с определенными культурами. Поскольку культура довольно часто понимается информационно-семиотически, то идентификация цивилизаций с конкретными культурами в латентной форме опирается на выделение отдельных элементов духовной жизни (например, мировых религий).

Предложение построить типологию цивилизаций на основе учета специфики отдельных элементов духовной жизни общества отталкивается, по-видимому, от часто встречающегося выделения традиционной цивилизации и типов цивилизаций альтернативных ей. Так, в разработанной К.Х. Момджяном программе курса социальной философии предлагается описывать два типа цивилизации – традиционную и техногенную [3, с. 283]. Примечательно, что В.С. Степин, предложивший различение традиционалистского и техногенного типов цивилизационного развития, акцентировал в них духовные моменты – доминирование в первом типе религиозно-мифологического мышления, а во втором типе – научного [4].

Признание существенности взаимосвязи отдельных форм общественного сознания и типов цивилизаций открывает перспективу типологии цивилизаций на базе типологии форм общественного сознания. Как известно, к категории последних – за исключением видов общественного сознания, включенных в конкретные общественные отношения (в частности, правосознание или мораль), – относят науку и искусство, утопию и философию, мифологию и религию и т. д. Например, на основе дифференциации мифологии и религии в качестве отдельных типов среди традиционных (традиционалистских) цивилизаций можно различать архаические цивилизации доосевого времени и послеосевые цивилизации мировых религий. Но данная исследовательская перспектива сколько-нибудь значительной проработки пока не получила.

Небесспорно и выделение науки в качестве духовной доминанты техногенной цивилизации. Признаки последней обычно задаются списочно. Можно согласиться с оценкой Е.Б. Ильинович, полагающей, что понятие техногенной цивилизации определено «недостаточно строго, а выделяемые исследователями различные группы признаков того типа цивилизационного развития, который уже давно принято называть техногенным, не образуют системного взгляда на его закономерности» [5].

Е.Б. Ильинович также пришла к заключению о том, что В.С. Степин реализовал культурно-исторический подход к определению понятия «техногенная цивилизация» [5]. На мой взгляд, предложенная дисциплинарная идентификация не является единственно возможной. В.С. Степин техногенный тип развития характеризовал как процесс модернизации. Данный признак ранее был введен в социологических теориях модернизации, различавших «традиционные» и «современные» общества.

К. Калхун полагает, что теория модернизации – это возникший в 1950-е гг. проект американской либерально-центристской интеллигенции [6]. Замечание американского социолога любопытно тем, что напоминает об оппозиции традиционной и либеральной суперцивилизаций, предложенной культурологом А.С. Ахиезером. Его концепция во многом близка идеям В.С. Степина, указывающего на идеал свободной индивидуальности как ценностный приоритет техногенной цивилизации [7, с. 331].

С.Я. Матвеева определяла традиционные цивилизации как статичные, а либеральные цивилизации – как динамичные [8, с. 49]. Данный онтологический параметр В.С. Степин также учитывал в своей типологии цивилизаций: «Динамизм техногенной цивилизации контрастирует с консервативностью традиционных обществ, где виды деятельности, их средства и цели меняются очень медленно, иногда воспринимаясь на протяжении веков» [7, с. 331].

Соотношение статики и динамики в различных обществах весьма относительно. Исследователь антропологии движения А.В. Головнев полагает, что человек есть *Homo mobilis*, а взаимодействие статики и динамики является ведущим механизмом истории. Динамичны все общества, особенно первобытные, где люди постоянно двигались. «В древности обыденностью была постоянная подвижность, а признаком бедствия – оседлый покой», – утверждает А.В. Головнев [9, с. 5].

Относительность статики и динамики позволяет А. Тойнби оценивать переход от первобытности к цивилизации как переход «от статического состояния к динамической деятельности» [10, с. 143-144]. В этом смысле статичных цивилизаций нет, что в общем-то и подтверждается конкретно-историческим материалом. Так, цивилизацию ислама Ф. Бродель характеризует как «транзитную» цивилизацию, находящуюся в постоянном движении – в переходах по караванным путям и в дальних плаваниях [11, с. 86-87].

Итак, выделение типов традиционного и техногенного (либерального) цивилизационного развития не имеет однозначной дисциплинарной идентификации. Данная идентификация может быть признана и социально-философской, и социологической, и культурологической (культурно-исторической), и онтологической – в силу использования описаний состояний механического движения. Множественность дисциплинарных идентификаций неизбежно обусловлена множеством признаков, выделяемых в традиционной и техногенной цивилизациях, а также отсутствием единого основания их различения. Поэтому возникают резонные сомнения в обоснованности предположения о социально-философском статусе подразделения цивилизаций на традиционные и техногенные.

Сомнительна и эвристичность выбора в качестве основания типологии цивилизаций отдельных элементов духовной жизни. Во-первых, не мотивирован выбор именно духовной (а скажем, не

социальной или политической) сферы общественной жизни в качестве такого основания. Во-вторых, не ясен перечень таких элементов. В-третьих, цивилизация в ее повседневности обычно ассоциируется с материальной благоустроенностью. Исходя из этого, рассмотрим отвергнутую И.А. Гобзовым гипотезу о детерминации типов цивилизационного развития особенностями способа производства материальной жизни.

Вариант такого рассмотрения предложил Р.П. Трофимова в концепции традиционного и инновационного (техногенного) типов цивилизационного развития [12, с. 89]. В качестве культурно-экономического ядра традиционных цивилизаций она видит «азиатский» способ производства, а в качестве ядра инновационных цивилизаций – «античный» способ производства.

Р.П. Трофимова отождествляет дихотомию традиционной и инновационной (техногенной) цивилизаций с цивилизационной дихотомией Востока и Запада. Она также характеризует инновационную цивилизацию как историческую стадию цивилизационного процесса, возникшую еще в античности – также на базе традиционных цивилизаций.

Впрочем, согласно Р.П. Трофимовой, традиционные цивилизации можно подразделить на «биофилические» (шумерская, вавилонская, синтоистская) и «некрофилические» (древнеегипетская) [12, с. 87]. Античная цивилизация классифицируется как «биофилическая» цивилизация. В этом отношении она продолжает традиции ближневосточных цивилизаций. Ввиду преемственности ранней «биофилической», античной и инновационной цивилизаций представляется возможным допустить, что инновационная цивилизация является не исторической стадией цивилизационного процесса, а типом цивилизационного развития, возникающим при разложении первобытного строя.

В социально-философском плане предложенная Р.П. Трофимовой типология цивилизации не вполне удовлетвори-

тельна, так как формально основывается на историко-географических, историко-экономических и психологических критериях. Наряду с этим, выделяя конкретные признаки цивилизаций, она указывает на социоцентризм традиционных цивилизаций и антропоцентризм инновационных цивилизаций [12, с. 89]. Социоцентризм и антропоцентризм являются уже социально-философскими позициями, исходя из которых можно различать социоцентристские и антропоцентристские цивилизации.

Оценивая данную возможность, напомним, что Ф. Гизо в «Истории цивилизации в Европе» (1828) выделял два аспекта в развитии цивилизации – развитие общества и развитие личности (человека): «...В цивилизации заключаются два главных факта, она существует при двух условиях и характеризуется двумя признаками: развитием общественной деятельности и развитием деятельности личной, – прогрессом общества и прогрессом человека» [13, с. 27]. При этом Ф. Гизо гипотетически допускал несбалансированность двух форм прогресса. «Из двух факторов цивилизации – развитие общества, с одной стороны, и человека – с другой, которое составляет цель и которое – средство? – спрашивал он. – Для одного ли усовершенствования общественного своего быта, улучшения своего земного существования развивается весь человек, все его способности, чувства, идеи, все существо его? Или же улучшение общественного быта, прогресс общества, самое общество есть только поприще развития человеческой личности, повод, двигатель этого развития? Словом, существует ли общество для человека или человек для общества?» [13, с. 32].

Таким образом, неявно допускалась возможность двух типов цивилизационного развития – социоцентричного и антропоцентричного. В «Истории цивилизации во Франции» (1830) Ф. Гизо привел примеры соответствующих локальных цивилизаций. Развитие общества он стал рассматривать как практическое развитие, а развитие человека – как духовное (интеллектуальное) развитие. Англию он охарактеризовал

как существенно практическую цивилизацию, Германию – как чисто интеллектуальную [умозрительную] цивилизацию [14, с. 24]. В итальянской цивилизации присутствовали оба компонента, но они угасли. Только во Франции, на его взгляд, наблюдалась гармония развития человека и общества: «С какой стороны ни рассматривайте Францию, везде вы найдете этот двойственный характер; оба существенных условия цивилизации развивались здесь в тесном соотношении; никогда не было здесь недостатка в величии индивидуального человека, а индивидуальное величие всегда имело последствия для общественной пользы» [14, с. 28].

Как мы видим, Ф. Гизо в типологии цивилизаций наряду с оппозицией «общество – человек» использовал оппозицию «практическое – духовное». Эта оппозиция также является социально-философской по своему дисциплинарному статусу и может применяться для дифференциации практико-ориентированных и духовно-ориентированных цивилизаций [15].

Но строго говоря, предложенные Ф. Гизо категориальные оппозиции не вполне пригодны для типологии цивилизаций. Понятия «общество» и «человек» по гносеологическому статусу являются эмпирическими понятиями. Это не категории социально-философской теории. Поэтому интенции, выраженные в различении социоцентристской и антропоцентристской цивилизаций, могут быть сохранены, но они должны быть адекватно выражены на теоретическом уровне. Что же касается дифференциации «практических» и «духовных» цивилизаций, то выделение последних представляется делом далекого будущего.

Итак, остановимся на реинтерпретации социоцентристского и антропоцентристского типов цивилизаций. Данное различие можно признать значимым в категориальном поле социальной философии, если учесть двойственность способа производства материальной жизни людей. Напомним, что последний включает способ производства материальных

благ и способ производства человека. В.П. Фофанов подчеркивал, что взаимосвязь двух видов материального производства конкретно-исторична. По его оценке, в «классово-антагонистических формациях производство материальных благ... подчиняет себе (вос)производство человека» [16, с. 195].

По-видимому, это не совсем так. Способ производства материальной жизни людей является, прежде всего, способом производства жизни людей, которому в конечном счете и подчинено производство материальных благ. Иначе бы мы наблюдали во всемирной истории не рост народонаселения, а падение его численности. И мы не сталкивались бы с трайбализмом и клановостью, nepотизмом и патернализмом, семейственностью и этническим фаворитизмом. А эти феномены представлены на Западе и Востоке, хотя и в разной мере. Так, И.А. Гобзов констатирует: «Западный человек более индивидуалистичен, но он и больше уважает принятые юридические законы и нормы. Восточный человек больше считается с мнением старших, клана, родственников и часто свои интересы подчиняет интересам близких» [17, с. 144]. Это признак того, что на Востоке производство вещей в большей степени подчинено производству людей.

Поэтому представляет интерес и другое мнение об исторической роли двух способов материального производства. В интерпретации А.М. Ковалева различные цивилизации – это разновидности способа производства, взятые в «горизонтальном плане» [18, с. 102]. В случае европейского способа производства общество адаптируется к природе интенсивно – путем наращивания искусственной среды. В случае азиатского способа производ-

ства общество «адаптируется к среде преимущественно своей численностью и организацией, без сколько-нибудь заметного развития орудий труда, иначе говоря, экстенсивно» [18, с. 100]. Таким образом, в его понимании производство человека в Азии доминирует, что в общем-то и подтверждается демографической избыточностью восточных цивилизаций.

Двойственность способа материального производства определяет возможность дивергенции двух путей общественного развития: а) антропоцентричного – с доминантой способа производства человека; б) техноцентричного – с доминантой производства материальных благ. С учетом сложившейся терминологической традиции можно также говорить об антропогенном и техногенном типах цивилизационного развития. В антропогенной цивилизации основной ценностью является человек, но ее нельзя считать «гуманистической». Поэтому правомерна постановка задачи формирования в будущем «социогуманитарной» цивилизации [10]. В этом случае будет обеспечена позитивная интеграция выделенных Ф. Гизо типов цивилизационного развития – развития общества и развития человека.

Таким образом, социально-философским основанием типологии цивилизаций может выступить теория общественно-экономической формации, учитывающая дифференциацию способа производства материальной жизни людей на способ производства материальных благ и способ производства непосредственной жизни людей. Различное соотношение этих способов производства позволяет выделить типы цивилизационного развития, традиционно ассоциируемые с Западом и Востоком.

Список литературы

1. Гобзов И.А. Социальная философия. М.: Академ. проект, 2010. 352 с.
2. Федотова В.Г. Типологический метод в социальных науках // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2009. С. 983–984.
3. Момджян К.Х. Программа курса социальной философии // Философия и общество. 1998. № 2. С. 263–293.

4. Степин В.С. Научное познание и ценности техногенной цивилизации // *Вопр. философии*. 1989. № 10. С. 3–18.
5. Ильнянович Е.Б. Техногенная цивилизация: основные ракурсы концептуализации понятия // *Науч. вестн. Крыма*. 2016. № 2. URL: <http://nvk-journal.ru/index.php/NVK/article/view/26/html> (дата обращения: 22.05.2020).
6. Калхун К. Теории модернизации и глобализации. URL: <http://www.inop.ru/reading/page68/> (дата обращения: 22.05.2020).
7. Степин В.С. Цивилизационного развития типы // *Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2010. Т. IV. С. 330–332.*
8. *Модернизация в России и конфликт ценностей* / отв. ред. С.Я. Матвева. М.: Ин-т философии РАН, 1993. 250 с.
9. Головнев А.В. *Антропология движения (древности Северной Евразии)*. Екатеринбург: УрО РАН; Волот, 2009. 496 с.
10. Тойнби А.Дж. *Исследование истории: возникновение, рост и распад цивилизаций*. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. 670 с.
11. Бродель Ф. *Грамматика цивилизаций*. М.: Весь мир, 2008. 545 с.
12. Трофимова Р.П. Культура и типология цивилизаций // *Власть*. 2016. № 2. С. 85–90.
13. Гизо Ф. *История цивилизации в Европе*. М.: Изд. дом «Территория будущего», 2007. 336 с.
14. Гизо Ф. *История цивилизации во Франции: в 4 т. М.: Изд. дом «Рубежи XXI», 2006. Т. I. 328 с.*
15. Иванов А.В., Фотиева И.В., Шишин М.Ю. *Духовно-ноосферная цивилизация: устои и перспективы*. Барнаул: Тип. Фонда «Алтай – 21 век», 2009. 162 с.
16. Фофанов В.П. *Социальная деятельность как система*. Новосибирск: Наука, 1981. 304 с.
17. Семенов Ю.И., Гобозов И.А., Гринин Л.Е. *Философия истории: проблемы и перспективы*. М.: КомКнига, 2007. 272 с.
18. Ковалев А. Еще раз о формационном и цивилизационном подходах // *Общественные науки и современность*. 1996. № 1. С. 97–104.
19. Лепский В.Е. Системные основания для перехода от техногенной цивилизации к социогуманитарной цивилизации // *Проблемы цивилизационного развития*. 2019. Т. 1, № 1. С. 33–48.

Сведения об авторе:

Тюгашев Евгений Александрович, доктор философских наук, доцент кафедры теории и истории государства и права Института философии и права Новосибирского национального исследовательского государственного университета

ул. Пирогова, д. 1, Новосибирск, 630090

filosof10@yandex.ru

Дата поступления статьи: 09.07.2020

Одобрено: 14.09.2020

Дата публикации: 25.11.2020

Для цитирования:

Тюгашев Е.А. Социально-философские основания типологии цивилизаций // *Сфера культуры*. 2020. № 1 (1). С.125–132.

УДК 316.722

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_125

E.A. Tyugashev

Novosibirsk

Novosibirsk National State Research University

filosof10@yandex.ru

THE SOCIO-PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS FOR A TYPOLOGY OF CIVILIZATIONS

The purpose of this article is to identify socio-philosophical typologies of civilizations and identify their conceptual and disciplinary foundations. In social philosophy, there is a widespread typology of civilizations based on the dominance of particular elements of spiritual life. This is the division of civilizations into traditional ones, in which religion dominates, and technogenic ("liberal") civilizations, where science dominates. The author takes issue with such classifying of civilizations on a spiritual basis. As an alternative, he proposes the possibility of determining types of civilizational development by considering the modes of production of material life. These are divided into the mode of production of material goods and the mode of the immediate production of human life. This makes it possible to distinguish two kinds of social development: a) the anthropocentric - with the dominant

mode of human production; and b) the technocentric - dominated by the production of material goods. Taking into account the established terminological tradition, we can also talk about anthropogenic and technogenic types of civilizational development. Existing interpretations of the industrial civilization of the West as based on an ancient mode of production, and the traditional civilizations of the East as based on an Asiatic mode of production may also be reassessed through the lens of these modes of production of material life.

Keywords: social philosophy, civilization, socio-economic formation, formation approach, mode of material production, civilizational approach, types of civilizational development, technogenic civilization, traditional civilization, anthropogenic civilization.

References

1. Gobozov, I.A. (2010) *Sotsial'naiia filosofiia* [Social philosophy]. Moscow: Akademicheskii proekt. (In Russian).
2. Fedotova, V.G. (2009) Tipologicheskii metod v sotsial'nykh naukakh [The Typological Method in the Social Sciences]. *Entsiklopediia epistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of Epistemology and the Philosophy of Science]. Moscow: Kanon+ and Reabilitatsiia, 983-984.
3. Momdzhian, K.X. (1998) Programma kursa sotsial'noi filosofii [A Course of Social Philosophy]. *Filosofiia i obshchestvo* [Philosophy and Society], 2, 263-293. (In Russian).
4. Stepin, V.S. (1989) Nauchnoe poznanie i tsennosti tekhnogennoi tsivilizatsii [Scientific Knowledge and the Values of Technogenic Civilization]. *Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy], 10, 3-18. (In Russian).
5. Il'ianovich, E.B. (2016) Tekhnogennaia tsivilizatsiia: osnovnye rakursy kontseptualizatsii poniatiia [Technogenic Civilization: The Main Perspectives on Conceptualizing the Concept]. *Nauchnyi vestnik Kryma* [Scientific Bulletin of the Crimea], 2. (In Russian). <http://nvk-journal.ru/index.php/NVK/article/view/26/html> (Accessed: 22.05.2020).

6. Ivanov, A.V., Fotieva I.V., and Shishin M.Iu. (2009) *Dukhovno-noosfernaia tsivilizatsiia: ustoi i perspektivy* [Spiritual-Noospheric Civilization: Foundations and Prospects]. Barnaul: Altai: 21 vek. (In Russian).
7. Fofanov, V.P. (1981) *Sotsial'naia deiatel'nost' kak sistema* [Social Activity as a System]. Novosibirsk: Nauka. (In Russian).
8. Semenov, Yu.I., Gobozov I.A., and Grinin L.E. (2007) *Filosofiia istorii: problemy i perspektivy* [Philosophy of History: Problems and Prospects]. Moscow: KomKniga. (In Russian).
9. Kovalev, A. (1996) Eshche raz o formatsionnom i tsivilizatsionnom podkhodakh [Once Again about the Formational and Civilizational Approaches]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'* [Social Sciences and the Contemporary World], 1, 97-104. (In Russian).
10. Lepskii, V.E. (2019) Sistemnye osnovaniia dlia perekhoda ot tekhnogennoi tsiviliza-tsii k sotsiogumanitarnoi tsivilizatsii [Systemic Bases for Transition from Technogenic to Socio-Humanitarian Civilization]. *Problemy tsivilizatsionnogo razvitiia* [Civilization Studies Review], 1, 33-48. (In Russian).
11. Kalkhun, K. (2006). *Teorii modernizatsii i globalizatsii* [Theories of Modernization and Globalization]. (In Russian). <http://www.inop.ru/reading/page68/> [Accessed: 22.05.2020].
12. Stepin, V.S. (2010) Tsivilizatsionnogo razvitiia tipy [Types of Civilizational Development] *Novaia filosofskaia entsiklopediia: v 4 t.* [New Encyclopedia of Philosophy, 4 vols.]. Moscow: Mysl', 4: 330-332. (In Russian).
13. Matveeva, S.Ia. (Ed.) (1993) *Modernizatsiia v Rossii i konflikt tsennostei* [Modernization in Russia and the Conflict of Values]. Moscow: In-t filosofii RAN. (In Russian).
14. Golovnev, A.V. (2009) *Antropologiya dvizheniia (drevnosti Severnoi Evrazii)* [Anthropology of Movement (Antiquities of North Eurasia)]. Ekaterinburg: UrO RAN and Volot. (In Russian).
15. Toinbi, A.Dzh. (2009) *Issledovanie istorii: Vozniknovenie, rost i raspad tsivilizatsii* [A Study of History: The Birth, Growth and Decay of Civilizations]. Moscow: ACT and ACT MOSKVA. (In Russian).
16. Brodel', F. (2008) *Grammatika tsivilizatsii* [Grammar of Civilizations]. Moscow: Ves' mir. (In Russian).
17. Trofimova, R.P. (2016) Kul'tura i tipologiya tsivilizatsii [Culture and the Typology of Civilizations]. *Vlast'* [Power], 2, 85-90. (In Russian).
18. Gizo, F. (2007) *Istoriia tsivilizatsii v Evrope* [History of Civilization in Europe]. Moscow: Territoriia budushchego. (In Russian).
19. Gizo, F. (2006) *Istoriia tsivilizatsii vo Frantsii: v 4-kh t.* [History of Civilization in France. 4 vols.]. Moscow: Rubezhi XXI, vol. I. (In Russian).

About the author:

Evgenii A. Tyugashev, Associate Professor, Department of Theory and History of Law, Institute of Philosophy and Law, Novosibirsk National State Research University

1 Pirogov str., Novosibirsk, 630090

filosof10@yandex.ru

OUTSTANDING PERSONALITY



ПЕРСОНАЛИЯ

В.И. Ионесов

М. ЭПШТЕЙН - «ЧЕЛОВЕК СЛОВОТВОРЯЩИЙ»

Предисловие к интервью с философом, филологом, культурологом, заслуженным профессором теории культуры и русской литературы университета Эмори (Атланта, США) Михаилом Эпштейном

21 апреля 2020 года выдающемуся мыслителю современности Михаилу Наумовичу Эпштейну исполнилось 70 лет. Без преувеличения это значимое событие не только для российского, но и международного гуманитарного сообщества.

Михаил Эпштейн – личность во многих отношениях неординарная. Пожалуй, он один из главных теоретиков современной русской словесности, автор нового терминологического словаря гуманитарных наук. Он всегда идёт от знания к творчеству, лучше, чем кто-либо, знает, как гуманитарные науки могут изменять мир. К юбилею учёного приурочены научные конференции, семинары, мастер-классы и презентации. В Самарском государственном институте культуры в рамках Международной школы высших культурологических исследований запущен проект теоретических семинаров «Язык как область творчества» с презентацией новых книг маститого учёного.

В предисловии к недавно изданному юбилейному сборнику «Homo scriptor» (2020) Михаил Эпштейн характеризуется как «единственный подлинно ренессансный мыслитель в современной русской культуре, один из самых известных философов и теоретиков культуры постсоветского времени».

Михаил Эпштейн инициатор и создатель многих интеллектуальных проектов, которые успешно реализуются. Например, проект «Дар слова» продвигается с 17 апреля 2000 года. Эпиграфом к проекту стали слова из манифеста «Воин не наступившего царства» Велемира Хлебникова: «...Слово управляет мозгом, мозг – руками, руки – царствами». Как поясняет автор проекта, его «главная тема – искусство создания новых слов и понятий, пути обновления лексики и

грамматики русского языка, развитие корневой системы, расширение моделей словообразования».

Живой фонд словесных опытов, представленный в проекте «Дар слова», нашёл своё креативное преломление в Самарском государственном институте культуры на занятиях со студентами-культурологами в различных предметно-тематических практикумах. Вдохновлённые проективным лексиконом «Дар слова» мы продолжаем экспериментировать с генезисом лингво-семиотических форм, композиций и сюжетов, теперь уже в рамках созданной в СГИК экспериментальной арт-культурологической лаборатории «Театр вещей». Результаты этих творческих разработок были представлены публике в виде двух сценических перформансов под общим названием «Трагитайм: трагическое время». Авторами этих креативных арт-презентаций были сами студенты, которые попытались показать, как рождается культура (событие, слово, вещь) в визуальных смещениях и переходах пространства/времени.

Основной замысел состоял в том, чтобы визуализировать генезис культуры через трансформацию предметных форм и словесных артикуляций в смене жизненных ситуаций. Культура здесь позиционируется как площадка экспериментальных экранизаций – арена визуальных инсценировок и манифестарных эстетических провокаций.

Слово – мощный генератор культурных смыслов. В одной из песен Виктора Цоя есть такие строчки: «Всё, что мне нужно – это несколько слов и место для шага вперёд». Культура, по существу, на этом постулате и выстраивается. Культура всегда есть некое вторжение в

открытое пространство, тогда как слово есть манёвр в отсутствующее, неупорядоченное, непронумерованное и непоименованное бытие. В устоявшемся слове культура обретает своё самосознание. Именно слово спасает культуру от утраты лица. Цель арт-культурологических разработок «Театра вещей» заключается в том, чтобы показать различные этапы жизни человека через визуальные образы предметных артикуляций, сюжетные трансформации и переходы.

Так, благодаря проективному словарю Михаила Эпштейна «Дар Слова» был запущен экспериментальный творческий процесс, соединяющий лингвистические, культурологические и театральные сценические опыты, видения и разработки. Эти арт-культурологические проекты открывают для студентов и преподавателей новые возможности и горизонты слово- и формотворчества.

Слово всегда должно на чём-то крепиться, за что-то ухватиться. Неправильно прикрепленное к реальности слово сбивает с толку, порождает непонимание, сеет раздор. Михаил Эпштейн напоминает нам об этом, цитируя Конфуция: «Если имена неправильны, отвечает Учитель на вопрос Цзы-лу, – то слова не имеют под собой оснований. Если слова не имеют под собой оснований, то дела не могут осуществляться».

Я рассказал Михаилу Эпштейну о наших экспериментальных разработках

по культурологии словотворчества и перспективах их дальнейшего продвижения. И вскоре от автора проективного лексикона пришёл вдохновляющий нас ответ: «Я, конечно, очень рад, что мои лингвистико-культурные построения находят поддержку и развитие среди преподавателей и студентов, да еще в таком методологически проработанном виде! Спасибо за то, что держите меня в курсе! Конечно, было бы желательно, если в будущем такая работа продолжится, зафиксировать ее в текстах, а может быть и издать как пособие по лингвистическому конструированию, по дизайну семиосферы. Если я могу быть чем-то полезным для Вас или студентов в дальнейшей разработке этого проекта, дайте знать».

Пользуясь такой возможностью, я подготовил серию вопросов о культуре, времени, творчестве, о языке, и обратился к Михаилу Эпштейну с просьбой ответить на них. Вскоре ответы были получены. Я глубоко признателен Михаилу Наумовичу за его профессиональную отзывчивость и поддержку развиваемых самарскими культурологами проектов. Символично, что в первом номере журнала «Сфера культуры» публикуется интервью с выдающимся нашим современником, философом, культурологом и проектировщиком словесности Михаилом Наумовичем Эпштейном.

Сведения об авторе:

Ионесов Владимир Иванович, доктор культурологии, кандидат исторических наук, заведующий кафедрой теории и истории культуры, руководитель Международной школы высших культурологических исследований Самарского государственного института культуры, Действительный член Европейской Академии наук и искусств ionsov@smrgaki.ru

16 ВОПРОСОВ МИХАИЛУ ЭПШТЕЙНУ О КУЛЬТУРЕ, О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ



Авторы фото
Валерий и Наталья Черкашины

Владимир Ионесов (ВИ): Михаил Наумович, прежде всего позвольте поздравить Вас с юбилеем от имени редакции журнала «Сфера культуры» и всего самарского культурологического сообщества.

В этом году две достойные даты сошлись в одном событии – Ваш юбилей и двадцатилетие «Дара слова», замечательного детища Вашего словесного проектирования. Не будет преувеличением признать, что Ваш вклад в развитие науки о культуре бесспорен и величественен! Труды – грандиозный интеллектуальный каскад идей, будоражащий мысль, побуждающий замечать новое, открывать потаенное и всегда творить, творить и творить... Но, главное для меня, Вы умеете мастерски заглянуть «за кулисы» повседневной культуры, блистательно отыскивая и включая в разговор о самом насущном, казалось бы, самые незаметные явления и объекты нашей жизни. Точно подобранным словом Вам удавалось приблизить к себе реальность и развернуть ее в сторону диалога с большим культурным миром. Вы всегда щедро делитесь своим интеллектуальным опы-

том и переживанием, давая уроки фундаментального знания по искусству извлечения смысла даже из самых крохотных артефактов.

Михаил Эпштейн (МЭ): Огромное спасибо за столь содержательное поздравление! Для меня очень важен Ваш отклик на мою, так сказать, «гуманитарную программу», и для меня радость и честь, что Международная школа высших культурологических исследований планирует провести ряд тематических семинаров, связанных с моей работой. Я буду рад по мере сил способствовать Вашим начинаниям.

ВИ: Благодарю Вас. К предстоящим семинарам по случаю Вашего юбилея мне хотелось бы задать Вам несколько вопросов о насущных проблемах современной культуры. Для нас большая честь в первом номере нового журнала «Сфера культуры» побеседовать с Вами.

1

ВИ: Вас называют *Человеком пишущим*. На обложке недавно изданного к Вашему юбилею сборника так и значится *“Homo Scriptor”* (2020)¹. И с этим нельзя не согласиться. Но я назвал бы Вас прежде всего *Человеком словотворящим*. Ведь Вы подарили культуре не только множество самых разных и точных неологизмов, но и дали наименования новым областям научного знания, среди которых *гуманистика, культуроника, скрипторика, потенциология, реалогия* и др. Как рождаются новые слова – их подсказывает Вам наблюдаемая реальность, или само формирующееся слово влечет Вас к новым объектам, открывает Вам новые смыслы? Чему учит нас слово?

МЭ: Словотворчество – это особый род деятельности, который не с чем сравнить

¹ *Homo scriptor*: сб. ст. и материалов в честь 70-летия М. Эпштейна / под ред. М. Липовецкого. М.: Новое лит. обозрение, 2020. 688 с. (ссылка на электронную версию книги: <https://www.litres.ru/raznoe-4340152/homo-scriptor-sbornik-statey-i-materialov-v-chest-70-letiya/chitat-onlayn/>).

ни в языке, ни в искусстве. Новое, только что созданное слово антиномично, обладает свойствами и слова, и предложения. Поясню, что имею в виду. Слово – это неделимая смысловая единица языка, главное свойство которой – цельность, выделяемость и воспроизводимость. Мы получаем слова готовыми из языка, мы обучаемся им, мы их не производим, а воспроизводим как цельные единицы, предзаданные нашей речи и нашему языковому сознанию. Из этих смысловых первоэлементов языка мы уже составляем предложения, т. е. развернутые высказывания, которые содержат некоторое сообщение, выражают определенную мысль. В отличие от слова, предложение свободно производится говорящим, самостоятельно составляется им (по определенным законам грамматики) из известных ему слов. Предложение именно производится, а не воспроизводится, за исключением тех сравнительно редких случаев, когда оно является цитатой или крылатым выражением и заключается в кавычки.

Когда мы производим новое слово, мы совершаем акт, по сути, равнозначный производству целого предложения. При этом составляющими нового слова являются морфемы, т. е. они играют в словопроизводстве ту же роль, какую в предложении играют его составляющие единицы – слова. Мы свободно соединяем морфемы, как если бы они являлись словами, в новые слова, как если бы они являлись предложениями. Акт творчества, т. е. свободного сочетания значимых единиц языка, переносится из предложения внутрь слова. Поскольку его элементы, морфемы, свободно сочетаются в нем, т. е. впервые производят некий смысл, то новое слово выступает как выражение мысли, оно содержит в себе не просто наименование (предмета, признака или действия), но целое сообщение. *«Солночь»* – это целое предложение, это сообщение о том, что ночь сияет, как солнце, или солнце излучает из себя тьму. *«Брехлама»* – это сообщение о том, что реклама бывает брехней и хламом.

«Отравоядные» – это сообщение о том, что для некоторых существ в экологически загрязненной среде вредные вещества стали привычным источником питания. *«Жизнелюбимый»* – сообщение о том, что человек может не только любить жизнь, но и быть любимым ею.

Такое новосотворенное слово – это коммуникативная единица, т. е. оно не служит готовым элементом сообщения, но само является сообщением, оно выражает самостоятельную мысль. И вместе с тем это предложение заключено в пределы слова, т. е. раз произведенное оно заключает в себе возможность воспроизводимости, узнаваемости, как и другие слова. Таким образом, новое слово сочетает в себе свойство номинативной и коммуникативной единицы языка. Слово раздвигается до предложения, вмещает в себя свободу сочетания значимых единиц, – и одновременно предложение сжимается до слова, т. е. целое сообщение укладывается в номинативную единицу, которая может воспроизводиться в речи множества людей без признака чуждости, цитатности, поскольку входит в лексическую систему языка.

Новые слова рождаются по-разному, движение мысли происходит от означающего к означаемому или в обратном направлении. Иногда первым рождается слово – спонтанно или путем рекомбинации разных морфем – и тогда думаешь: а что оно призвано означать? А иногда возникает задача найти наименование для какого-то еще не обозначенного явления – и тогда уже ищешь слово, которое могло бы заполнить лакуну в языке. Но чаще встреча означающего и означаемого происходит на полпути, они постепенно, шаг за шагом приближаются друг к другу. За каждым словом стоит история его создания.

2

ВИ: *«В начале было Слово»*. Но сегодня Слову приходится часто догонять быстро меняющуюся реальность. Мир без языка распадается. *«Границы моего языка – это границы моего мира»* (Л. Витгенштейн). Бессловесная реальность неуправляема,

провокационна, а иногда и губительная для культуры. Смысл удерживается словом. Без Слова культура обесмысливается и обезразличивается. Не есть ли кризис – оторванная от Слова непоименованная реальность? Слишком много в нашем быстротечном мире того, что Словом еще не скреплено, не поименовано?

МЭ: Если предмет не выделен именем, он не входит в систему культуры, а значит остается «мертвой зоной», которая, как известно автомобилистам, представляет собой большую опасность на дорогах: это «слепое пятно», которое не отражается в зеркалах мысли и языка. «Ословить» явление, правильно подобрать для него компоненты значения (морфемы) – значит включить его в систему культурных координат, создать предпосылку для сознательной и целенаправленной работы с ним. Это своего рода словарная психотерапия и вместе с тем *социотерапия, историотерапия*: выведение предмета из бессознательного в область личного и общественного сознания. В Библии Бог приводит всех земных тварей к человеку и просит дать им имя. «...Чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей». Это во исполнение предыдущего обетования – о том, что человек должен наполнять землю. Такова двудеятельная задача, поставленная перед Адамом в момент его сотворения: плодиться, размножаться – и *именовать*. Проективный словарь умножает эту магическую силу слова, поскольку соединяет входящие в него слова в некую симфонию озвученных смыслов-заклинаний, продолжает работу Логоса, сотворившего мир. Избитые, штампованные слова лишены этой способности, они, как рабы, выполняют издавна возложенные на них функции (полезные, утилитарные, просветительские, пропагандистские...).

Вообще слово нельзя придумать, ибо оно само думает, оно есть акт мысли. Оно не объект, а скорее партнер, сотрудник в работе мысли. Оно возникает из еще невидимых и неслышимых глубин языка и приходит на помощь, когда нужно

выразить какую-то мысль, не находящую средств выражения. Нельзя сказать: «придумать мысль», потому что мысль – это и есть акт думания. Если приходит какое-то новое слово, это не означает, что я придумываю его, скорее, я начинаю *думать этим словом*. Оно приходит из сверхнапряженного семантического вакуума языка. Есть понятие физического вакуума. Это пространство, лишенное материи, но в нем постоянно рождаются и исчезают виртуальные частицы. Это неустойчивый вакуум, который иногда выбрасывает из себя целые вселенные (по известной теории так произошел «большой взрыв»). Нечто подобное происходит и в области языка. Вакуум, лежащий в его основе, выбрасывает виртуальные частицы – потенциальные слова, – которые чаще всего исчезают, возвращаются в вакуум, но иногда долетают до языковой материи и остаются в ней, занимают свое место в системе знаков. Есть особые медитативные состояния, техники сознания, которые позволяют поколебать этот вакуум, вызвать сполох виртуальных частиц-слов, хотя нет никакой гарантии, что они интегрируются в язык, а не исчезнут в том безмолвии-бессловии, откуда вышли.

3

ВИ: Нельзя не признать, что «слово – дело великое» для культуры. Но мы знаем также, что «Слово – серебро, молчание – золото». Значит, есть в Слове и какая-то незавершенность, недостаточность, фрагментарность. Вы много писали об этом, в частности, в своей статье «Слово и молчание в русской культуре» (2005) и в книге «Слово и молчание. Метафизика русской литературы (М.: Высшая школа, 2006). Не думаете ли Вы, что избыток слов – та же самая пустота, ущерб, утрата реальности, умаление смысла?

МЭ: Часто избыток слов – это пустословие, т.е. обратная сторона бессловесности. О русской культуре можно услышать два противоположных мнения: это

- молчаливая, застенчивая, целомудренная культура, берегущая свой сокровенный смысл, стыдящаяся его выговорить, вывести наружу;

- необычайно говорливая, утомительно суесловная культура, в которой слова заменяют дела.

По сути, оба эти мнения верны и не опровергают, а усиливают друг друга. Молчаливость и многоречивость взаимосвязаны. Причем само молчание растет и усиливается по мере говорения, и сама говорливость происходит от напряженности и невыразимости молчания. В этом плане художник и теоретик концептуализма Илья Кабаков рассматривает Гоголя, Достоевского и Чехова: «...В нашей великой литературе, в уме, нервах, памяти каждого из нас невроз бесконечного говорения, реализации себя в словах по преимуществу, беспрерывное, без конца и края бушующее море слов, одолевающее все собою. <...> Изначальное ощущение пустотности обнимает почти пространственно все слова, поступки, позы этих героев, оно стоит за всем, что происходит с ними – но они говорят. Они говорят, чтобы заполнить эту пустоту, чтобы не дать ей оказаться на сцене рядом с ними, и чтобы не потонуть, не исчезнуть в ее беззвучно звенящем ужасе. Надо говорить, говорить не переставая, ткать непрерывную сеть из слов, фраз, мнений, уже с *самого начала* лишенную смысла»².

В России все приводит в отчаяние, а утешает только язык (вспомним «Русский язык» Тургенева). Приходится держать бытие на кончике языка: замолчать – значит исчезнуть, не быть. «Я говорю, следовательно, существую»; я слышу себя, значит, я есмь. Говорение – единственный способ «заговорить», заковать пустоту окружающего мира, безмолвие которого в ответ на эту нескончаемую речь становится все более грозным.

Паскаль писал об ужасе человека, говорящего существа, перед лицом безмолвной вселенной: «Меня ужасает вечное безмолвие этих пространств». Ни в одной другой стране нет такого пустого пространства, как в России, и нигде оно не безмолвствует так громко, наводя ужас

на говорящих и побуждая их говорить все быстрее и громче, заглушая свой страх слышимостью собственного словесного бытия. Но чем больше они говорят, тем более тяжелое молчание их окружает.

4

ВИ: Пожалуй, самым важным, с точки зрения культурной генетики, можно считать то слово, которое еще не высказано, не заявлено, не оформлено, но уже устремляется в будущее, к тому, чтобы прикрепиться к меняющейся культуре. Пожалуй, никто лучше Вас не знает, как происходит первый контакт Слова с реальностью? Здесь больше драмы или торжества?

МЭ: Рождение слова, как и рождение человека, – это и драма, и торжество. Приведу отрывок из стихотворения философа, социолога, психолога, поэта Галины Иванченко (1965–2004):

Рождается слово из пены контекстов,
Плывет океанами человеческой речи...
Ты видел детеныша – слова доверчивей?
Вот их и ловят в клетушки текстов.

Новорожденное слово – смешное, странное, несуразное, беззащитное, ему еще только предстоит жить, и шансы на выживание не велики. Смертность среди новорожденных слов очень велика.

5

ВИ: В чем состоит, по Вашему мнению, сущность культуры, или как бы Вы определили культуру одним словом или предложением?

МЭ: Есть два основных определения культуры (а вообще их сотни): широкое (1) и узкое (2).

Культура-1 – все, что не природа, все что «культивируется», создается человеком, в том числе: экономика, политика, индустрия, государство, армия, техника, сельское хозяйство, право, медицина...

Культура-2 – та часть культуры-1, которая культивирует самого человека. Это язык, мифология, религия, литература, музыка, изобразительное искусство, наука, образование, музеи.

Иными словами, все созданное человеком – это культура в широком смысле;

² Кабаков И. Жизнь мух (тексты на рус., нем. и англ.). Kolnischer Kunstverein / Edition Cantz. 1992. P. 112, 128, 130.

а то, что создает самого человека, делает его человечнее, разумнее, духовнее, креативнее – это культура в узком смысле. Такова двойственная роль человека как *создателя* культуры и как ее же *создание*.

6

ВИ: Что понимать под культурой, когда речь идет о политике и что понимать о политике, когда речь идет о культуре?

МЭ: Политика, искусство, религия, наука, техника – это разные составляющие культуры. Одна из целей культурологии и вообще гуманитарных наук – предотвращать фетишизацию тех или иных сфер культуры, притязающих на гегемонию. Это значит: противостоять политическому диктату, религиозному фундаментализму, узкотехнической функциональности и т. д.

Власть есть не только у политики, у государства. У языка, у науки, у религии, у искусства – своя власть, которая обладает каждой своей легитимностью и силой воздействия. Власть языка над сознанием граждан не уступает по силе власти государства. У каждой области человеческих свершений есть своя власть, свои средства подчинения людей и достижения нужных целей. У интеллекта есть своя власть, действующая логикой убеждения, сцепкой причинно-следственных связей, наглядностью аналогий и емкостью обобщений. Есть своя власть у нравственных чувств и императивов, таких как совесть и честь, ради которых люди идут на тяжелейшие испытания, на страдание и смерть. Своя растущая власть есть у науки, которая все больше претендует на то, чтобы стать Властью в современном обществе, пользуясь силой технологий. Есть своя власть у литературы и искусства – способность подчинять людей силе образа и пластике жеста. Чем больше властей перекрещиваются и взаимодействуют в жизни общества, тем оно свободнее. И наоборот, когда одна из властей начинает господствовать над обществом, оттесняя все другие, это приводит к тоталитаризму, причем не обязательно политическому. Если религия приобретает всецелую власть над обществом, то это фундаментализм; если все сводится к науке или технике, это сциен-

тизм или технократизм: если к морали – морализм; если к искусству – эстетизм... Все эти «измы» – гегемония одной власти – опасны для общества, и для ее предотвращения следует утверждать ценности «многовластия».

7

ВИ: Очевиден ли крах мультикультурализма?

МЭ: Более или менее да, но при этом не стоит забывать о его первоначальных благих намерениях, о том, что малые, исторически неразвитые или угнетенные культуры заслуживают признания. Ну а когда «малые сии» обзаводятся комплексом превосходства и начинают агрессивно подчинять себе общество в целом, это уже другой разговор.

8

ВИ: Изменят ли представления о культуре новый коронавирус и пандемия?

МЭ: По одной из основных версий антропогенеза, в эпоху миоцена глобальное похолодание вытеснило тропические леса саванны и прогнало приматов с деревьев на землю, что, собственно, и поставило их на ноги, освободило руки, позволило изготавливать орудия труда и превратило в «человека разумного». Теперь вирусы прогоняют человека из биосферы, запуская новый виток эволюции в ноосфере. Человек из лазящего и прямоходящего превращается в человека сидящего (перед экраном) – Homo Sedens, а по сути – Homo Virtualis, человека виртуального. При этом все больший перевес получают органы зрения и слуха. Через них проходит основной информационный поток, что выделяет человека среди других видов, более зависимых от непосредственного, осязательно-обонятельного контакта с физической средой. Зрение и слух – дистанционные органы восприятия и в этом смысле отвечают новейшим требованиям социальной «дистанции» и «самоизоляции». Они не требуют прямого физического контакта и поэтому оказываются эволюционно выигрышными в условиях пандемии. Легко представить такой шуточный, но, по сути, правильный лозунг: «глаза и уши – луч-

шие противовирусные средства». Зрение и слух оперируют условными символами, опосредованными знаками: именно поэтому есть искусства речевые, звуковые, изобразительные (литература, музыка, живопись, кино и т. д.) – и практически нет искусств, основанных на контактных ощущениях. Собственно, культура как таковая отдает приоритет «удаленке» в самом физиологическом аппарате человека. И переход к дистанционным способам коммуникации, виртуализация и «зумификация» работы, образования, досуга – это не зигзаг, а скорее прямой и ускоренный сдвиг антропогенеза в новую фазу ноогенеза.

Я не говорю, что человечество все перейдет в онлайн, просто эта среда со временем окажется все более привычной и продуктивной для развития собственно человеческих способностей. Никто ведь не мешает людям лазить по деревьям, но с определенного эволюционного момента им стало привычнее ходить по земле. Вот так со временем, вероятно, человеку станет привычнее входить в онлайн, чем выходить на улицу. Меня эта перспектива совсем не восторгает, мы люди довирусной и довиртуальной эпохи, «уличные». Но я не исключаю, что уже наши внуки и правнуки будут воспринимать нас как «допотопных», «старорежимных» – в чем-то завидовать нам, но и посмеиваться, недоумевать.

9

ВИ: Так ли уж плохо иметь о своей стране мифы? Может ли Россия жить без мифов?

МЭ: Мифы бывают жизнестроительные и жизнеразрушительные. Иван Грозный и Лев Толстой – мифотворческие фигуры, но они о разном говорят и на разное вдохновляют.

10

ВИ: Нужен ли в глобальном мире универсальный язык, типа эсперанто?

МЭ: Таким для человечества уже стал или становится английский. Не думаю, что нужно изобретать искусственный язык – разве что для искусственного разума.

11

ВИ: Каким принципом Вы руководствуетесь в жизни?

МЭ: Есть несколько принципов, точнее, интуиций. Это не кодекс на все случаи жизни, но некоторые напутствия самому себе.

а) Ничему не противостоять, ни с чем не отождествляться.

Как только я чувствую, что слишком глубоко влипаю в некое движение, тенденцию, группу, я стараюсь отстраняться. И наоборот, если я начинаю намертво, в упор кому-то или чему-то противостоять, я чуть-чуть сдвигаюсь, переносу точку упора, чтобы получить возможность маневра, обхода, свободы движения. Важно быть в текучей середине, чтобы всегда оставалось какое-то пространство и справа, и слева, чтобы не быть припертым к стене или загнанным в угол. Я стараюсь смотреть на мир обоими глазами, слушать обоими ушами, мыслить обоими полушариями мозга, проговаривать мысль на двух доступных мне языках (русском и английском).

б) Не добиваться определенности там, где можно довольствоваться неопределенностью.

Наши провалы, мучения, конфликты с людьми – от попытки определить точнее то, что остается неопределимым, только возможным. Человек может быть разным, но мы не удовлетворены, пока не определим для себя: умен он или глуп, любит меня или не любит. Не превышать меру определенности, заданную самим предметом, предоставить ему возможность роста и самоопределения, смотреть на него сквозь расширяющуюся щель в системе категорий. Во всем, что есть и происходит гораздо больше возможного, чем уже определившегося.

в) Усилие без насилия.

Правильные вещи должны делаться относительно легко. Конечно, прилагать усилия необходимо. Но если что-то не получается, лучше оставить это в покое или по крайней мере подождать, не изменятся ли обстоятельства. Чрезмерные усилия могут привести к результатам, обратным ожидаемым. Если ключ не

вставляется в замок, не стоит его туда изо всех сил запихивать: может быть, это ключ от другого замка или замок для другого ключа? Иными словами, нужно следить, чтобы усилие не перешло в насилие над вещами и тем более людьми. Если я звоню кому-то, но после двух-трех попыток не могу дозвониться, я откладываю попытку до завтра. У обстоятельств есть своя логика, поэзия, грация, им нужно доверять, чтобы не превратить их в судьбу, вырастающую против тебя.

г) Приобретать опыт, не теряя души.

Одно из главных мучений юности: приобретение наибольшего опыта с наименьшими душевными потерями. Опыт ведь можно приобретать в самых грязных местах, посредством самых тоскливых экспериментов. Но при этом теряешь себя ровно в той же степени, в какой приобретаешь этот самый опыт. Нужно ли заставлять себя делать то, что не хочется? Нужно ли знакомиться с неизвестными девушками, ходить в чужие компании, наращивать социальные связи, притворяться ловким, свойским, общительным – и при этом чувствовать себя одиноким? Приобретать опыт, не теряя души, – это почти так же сложно, как перейти реку, не замочив ног. Но нужно стараться.

12

ВИ: Что мешает и что помогает Вам в жизни?

МЭ: Мешает рутина: собрания, отчеты и т. п. Но она же по-своему и помогает, организует время, ускоряет ритм существования. Чтение новостей тоже мешает, отнимая время – но, с другой стороны, позволяет почувствовать его пульс.

13

ВИ: Переломные моменты в жизни, были ли они у Вас?

МЭ: Конечно. Чего только стоил переезд в США! А потом на три года в Англию и обратно.

14

ВИ: Как к Вам пришла идея организовать проект «Дар слова»?

МЭ: Новые слова стали возникать у меня десятками и сотнями еще в 1980-е годы, когда я работал над большим манускриптом «Книга книг. Энциклопедия альтернативных идей». Это было собрание идей и, соответственно, терминов, альтернативных по отношению к существующим, общепринятым. В печатном виде этот замысел реализовался в «Проективном словаре гуманитарных наук» (НЛО, 2017). Что касается слов общелитературного и разговорного языка, то их «поток» пошел позже, в конце 1990-х годов. «Дар слова», как собственно словарный проект, зародился у меня в 1999 году. Я тогда написал для «Нового мира» статью «Слово как произведение», где приводил примеры новых слов, не только хлебниковских, солженицынских, но и мною самим сочиненных. Несколько месяцев спустя поэт Алексей Парщиков обратил мое внимание на англоязычную сетевую рассылку «A. Word. A. Day» – слова, взятые из словарей. Я увидел это и подумал: ведь это же можно делать и со словами не существующими, а только возможными, свежесозданными, предлагая их для употребления. Через несколько дней, 17 апреля 2000 года, я уже разослал первый выпуск – «Дар слова: Проективный лексикон русского языка».

Смысл проекта в том, чтобы «расшевелить» язык, запустить в нем новые процессы слово- и смыслообразования. В России тогда был известен солженицынский словарь «языкового расширения». Идея хорошая, но практически ни одного, собственно, солженицынского слова там нет: это конспект словаря В. Даля, с включением слов, взятых у Лескова и других писателей... Солженицын пытается воскресить забытые слова, которые употреблялись раньше. Да, они красивы, выразительны, но относятся, как правило, к исчезнувшим ремеслам, к старинным обычаям, к реалиям стародавнего быта. На мой взгляд, задача не в том, чтобы воскрешать субстанцию языка, а в том, чтобы оживлять его энергию: не конкретные слова, но энергию корня, способного к новым словообразованиям, к вет-

влению новых смыслов. Как лучше назвать то, для чего еще нет названия? Каких слов и понятий не хватает в современном русском? Как раскрепостить язык, не подвергая его опасности хаоса и коммуникативной невнятицы? Язык — не то, что откладывается в грамматиках и словарях, не то, что закончено раз и навсегда. Язык, как говорил В. Гумбольдт, не «эргон», а «энергия» — не созданное, а сама энергия созидания. Это непривычно, особенно для России, — представление о том, что сам язык может быть предметом творчества: не речь в виде, скажем, стихотворения или романа, а сам язык.

15

ВИ: Есть Слово месяца, есть Слово года, есть ли Слово Михаила Эпштейна?

МЭ: Человек. В русском «человек» просияло английское «love» «любовь», — и я почувствовал, как сроднились гении двух языков. А из английских своих слов я особенно люблю слово *harpicle* — частичка счастья, «счастлица».

16

ВИ: Каким Словом Вы могли бы охарактеризовать себя?

МЭ: Филолог. Любящий слово.

ВИ: Благодарю Вас, Михаил Наумович! Вы еще раз показали нам удивительную способность словотворчества соединять, казалось бы, несоединимое и тем самым раздвигать границы коммуникативных и эстетических возможностей культуры. Надеюсь, что Ваш проективный лексикон «Дар слова» и другие креативные проекты будут и дальше оставаться для нас полезными ресурсами в разработке и апробации культурологических опытов СГИК, и мы будем рады возможности делиться с Вами их результатами. Доброго Вам здоровья, новых слов и новых свершений!

О Михаиле Наумовиче Эпштейне: краткие сведения

Михаил Наумович Эпштейн (род. 21 апреля 1950 г.) — российско-американский культуролог, литератур-

ный теоретик и критический мыслитель. Окончил филологический факультет МГУ. Переехал из СССР (Москва) в США (Атланта) в 1990 году. Профессор теории культуры и русской литературы в Университете Эмори (*Emory University*), США. В 2012–2015 годах — профессор теории русского языка и культуры в Даремском университете (*Durham University*), Великобритания, где был основателем и руководителем Центра гуманитарных инноваций (*The Centre For Humanities Innovation*). Член российского и американского Пен-центров и Академии российской современной словесности.

Области научной специализации: постмодернизм, теория культуры и литературы; история русской литературы; интеллектуальная история; современная философская и религиозная мысль; философия модальностей; футурология; новые методы и междисциплинарные подходы в гуманитарных науках; семиотика, языковая эволюция и неологизмы; проективная лингвистика, идеи и электронные средства массовой информации.

В современной номенклатуре гуманитарных дисциплин он открывает и обосновывает новые области знания, в числе которых: реалогия (вещеведение), скрипторика (антропология и персонология письма), техногуманистика, креаторика (наука о творчестве), хоррология (наука о саморазрушительных механизмах цивилизации), текстоника (наука об электронном бытовании текста), неология (наука о новых словах).

Награды

Премия Андрея Белого, по разделу гуманитарных исследований (СПб., 1991);

Премия Института социальных изобретений (Лондон) за электронный Банк новых идей (1995);

Премия Журнала «Звезда» (за лучшие публикации 1999);

Премия Liberty, за вклад в русско-американскую культуру и развитие культурных связей между Россией и США» (Нью-Йорк, 2000; присуждается с 1999 г.);

Призер международного конкурса эссеистики (Берлин – Веймар, 1999) и стипендиат Фонда веймарской классики (2000);

Премия Журнала «Знание – сила», за лучшие публикации 2010 г.

Автор и куратор интеллектуальных проектов

День интеллектуала 21 апреля (этот день неофициально отмечается с 1998 года);

Клуб эссеистов (1982-1989);

Клуб «Образ и мысль» (с 1986 г.);

Лаборатория современной культуры (1988-1989);

ИнтелНет (включающий в себя Банк новых идей) (с 1995 г.);

Дар слова (сетевой проект, выходит с 2000 г.);

День словарей и энциклопедий 22 ноября (в день рождения В.Даля, с 2007 г.);

«Слово года» и «Неологизм года» (конкурсы, проводимые в России с 2007).

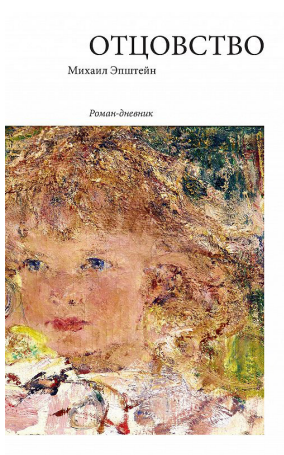
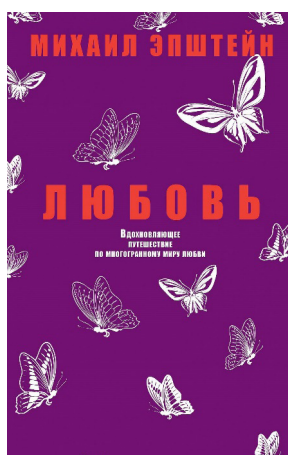
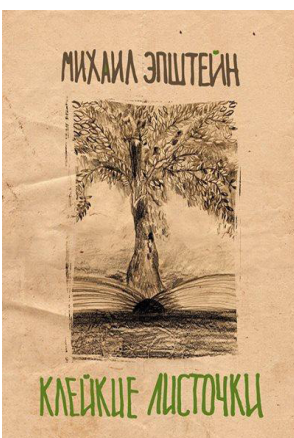
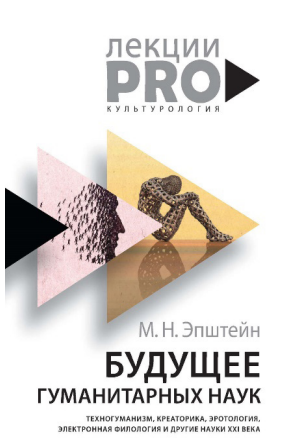
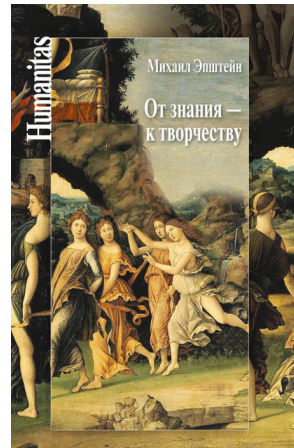
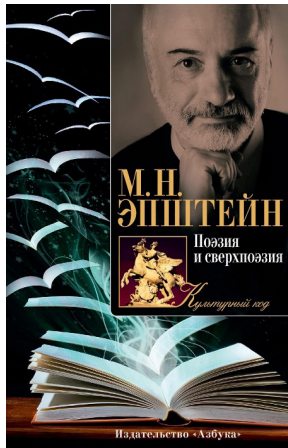
Список основных книг М.Н. Эпштейна

1. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. М.: Совет. писатель, 1988. 416 с.
2. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высш. шк., 1990. 304 с.
3. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture = После будущего: парадоксы постмодернизма и современная русская культура. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995. 392 p.
4. Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication = Транскультурные эксперименты: русская и американская модели творческой коммуникации / With E. Berry. New York: Palgrave MacMillan, 1999. 340 p.
5. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб.: Алетейя, 2001. 334 с.
6. Cries in the New Wilderness: from the Files of the Moscow Institute of Atheism = Голоса вопиющих в новой пустыне: из архива Московского института атеизма / Transl. and introd. by Eve Adler. Philadelphia: Paul Dry Books, 2002. 236 p.
7. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение. 2004. 864 с.
8. Все эссе: в 2 т. Т. 1: В России (1970–1980-е). Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 544 с.; Т. 2: Из Америки (1990–2000-е). 704 с.
9. Новое сектантство: типы религиозно-филос. умонастроений в России. 1970–1980-е годы. Самара: Бахрах-М, 2005. 256 с. (Радуга мысли: Собр. работ в семи цветах) [Серия голубая. Идеография].
10. Великая Сось. Советская мифология. 2-е изд., расш. и перераб. Самара: Бахрах-М, 2006. 268 с. (Радуга мысли: Собр. работ в семи цветах) [Серия фиолетовая. Мифология. Религия].
11. Слово и молчание: метафизика русской литературы. М.: Высш. шк., 2006. 559 с.
12. Философия тела. Тело свободы / М. Эпштейн, Г. Тульчинский. СПб.: Алетейя, 2006. 431 с. (Тела мысли: Серия / Междунар. каф. (ЮНЕСКО) по философии и этике СПб науч. центра РАН).
13. Каталог / Илья Кабаков, Михаил Эпштейн. Вологда: Б-ка Москов. концептуализма Германа Титова, 2010. 342 с.
14. PreDictionary: An Exploration of Blank Spaces in Language. (ПредСловарь: Исследование пробелов в языке). San Francisco: Atelos, 2011. 155 p.
15. The Transformative Humanities: A Manifesto = Трансформативные гуманитарные науки. Манифест / Transl. and ed. by Igor Klyukanov. New York and London: Bloomsbury Academic, 2012. 318 p.

16. Религия после атеизма. Новые возможности теологии. М.: АСТ-пресс, 2013. 416 с.
17. Отцовство: роман-дневник. М.: Никея, 2014. 310 с.
18. Клейкие листочки: мысли вразброс и вопреки. М.: Arsis Books, 2014. 266 с.
19. Ирония идеала: парадоксы русской литературы. М.: Новое лит. обозрение, 2015. 384 с.
20. От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 480 с.
21. Поэзия и сверхпоэзия. Многообразии творческих миров. СПб.: Азбука, 2016. 480 с. [Серия «Культурный код»].
22. Проективный словарь гуманитарных наук. М.: Новое лит. обозрение, 2017. 612 с.
23. Любовь. М.: Рипол-классик, 2018. 568 с. [Серия «Философия жизни»].
24. Энциклопедия юности / Михаил Эпштейн, Сергей Юрьенен. Москва: Э, 2018. 589 с.: ил. (Филологический нон-фикшн).
25. The Phoenix of Philosophy: Russian Thought of the Late Soviet Period (1953-1991) = Феникс философии. Русская мысль позднего советского периода (1953-1991). New York; London: Bloomsbury Academic, 2019. 312 p.
26. Будущее гуманитарных наук. Техногуманизм, креаторика, эротология, электронная филология и другие науки XXI века. М.: Рипол-классик, 2019. 240 с.
27. Постмодернизм в России. 3-е изд., расш. и перераб. СПб.: Азбука, 2019. 606 с. [Серия «Новый культурный код»].
28. Детские вопросы: диалоги. Иллюстрации Ирины Литманович. М.: ArsisBooks, 2020. 176 с.
29. Проективный философский словарь: новые термины и понятия/ под ред. Г.Л. Тульчинского, М.Н. Эпштейна. СПб.: Алетейя, 2003 (Акад. тип. Наука РАН). Вып. 1. 512 с. (Серия Тела мысли / Междунар. каф. ЮНЕСКО по философии и этике СПб Науч. центра РАН).
30. Проективный философский словарь: новые термины и понятия/ под ред. Г.Л. Тульчинского, М.Н. Эпштейна. СПб.: Алетейя, 2003 (Акад. тип. Наука РАН). Вып. 2. 512 с. (Серия Тела мысли / Междунар. каф. ЮНЕСКО по философии и этике СПб Науч. центра РАН).

Список основных статей в журналах

См.: <https://magazines.gorky.media/authors/e/mihail-epshtejn>



РЕЦЕНЗИИ

REVIEWS



Ю.В. Сложеникина

ОБРАЗ - КОНЦЕПТ - ФИЛОСОФИЯ - ИСКУССТВО

(Рецензия на издание: Логинова М.В. Современная философия искусства: концептосфера: учеб. пособие. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2020. 220 с.)

Каков предмет современной философии искусства? Как определяется сегодня ее категориальный и понятийный аппарат? Какие концепты входят в круг изучения философии искусства? Эти и ряд других вопросов звучат сейчас чрезвычайно актуально, вызывают напряженную полемику. Ведь на наших глазах произошла ломка многих стереотипов, переоценка ценностей. Само искусство заметно трансформировалось под воздействием новых идей, артефактов, способов художественного выражения, сопряженных, в том числе, и с техническими новшествами. Произошло перемешивание, вплоть до слияния, креативных установок гуманитарных наук и искусства. Все это требует осмысления, вернее, постоянного переосмысления в стремительно меняющейся социокультурной ситуации. Такой задаче отвечает учебное пособие М.В. Логиновой «Современная философия искусства: концептосфера», которое представляет собой издание нового поколения. Оно основано не только на наработках автора в этой сфере, но и последних достижениях современного гуманитарного знания, ориентированного на менталитет читателя XXI века.

Хочется отметить прежде всего его концептуальность, содержательную и структурную новизну, эвристический характер. Автором определены основные концепты, которые находят отражение в современном искусстве. Перед нами учебное пособие-исследование, в котором М.В. Логинова доходчиво, но без упрощения, опираясь на огромный материал фундаментального изучения искусства, выстраивает собственную логику изложения.

Автор выражает свою версию современного понимания философии искусства как важнейшей дисциплины гуманитарного цикла. Она аргументированно напоминает и показывает современному читателю, что в современных арт-практиках важнейшей категорией искусства является художественный образ.

М.В. Логинова предлагает нам изучать философию современного искусства через определение его методологических оснований и отражение образа в основных концептах искусства XXI в.

В разделе, посвященном методологическим основаниям изучения философии искусства, дается краткий очерк истории основных категорий и методов изучения современного искусства (Раздел 1). Раскрытию основных концептов современного искусства посвящен второй раздел учебного пособия, который определяет и обосновывает топологические и хронологические концепты пути, возвращения, дома, молчания, границы и др. Отметим авторский подход к раскрытию данных концептов, которые являются отражением картины мира современным искусством. Существенной особенностью этого раздела является то, что в нем синтезируется искусствоведческий и философский анализ (Раздел 2).

Учебное пособие М.В. Логиновой привлекательно еще и своей второй частью, в которой предложены тщательно отработанные на основе научных критериев материалы из опубликованных трудов художников и философов. Среди них необходимо назвать имена В.В. Библихина, Г. Грэма, М. Дюфрена, Ф.И. Гиренка, Э. Жильсона, Э. Ионеско, В.В. Кандинского, К.П. Лиссмана, К.С. Малевича, М. Мерло-Понти, В.А. Подороги, О.А. Ханзен-Леве, С.М. Эйзенштейна, М.Н. Эпштейна,

М.Б. Ямпольского, А.В. Ямпольской и др. Для осмысления студентам предлагаются также выдержки из работ теоретиков и практиков кураторских проектов в сфере современного искусства А. Арутюновой, М. Баскара, В. Мизиано, Х.У. Обриста, Т. Смита, Г. Уильямса и др. Каждый выбранный для публикации в хрестоматии материал дает точный и весомый ответ на вопросы, которые входят в проблемное поле современной философии искусства.

В интерактивной форме М.В. Логинова предлагает студентам ряд семинарских занятий по темам: обновление искусства на основе неклассического стиля мышления; полифункциональный характер искусства в современной культуре; преодоление форм классического мимезиса в изобразительном искусстве и литературе; значение современного искусства в утверждении нового типа эмоциональ-

ности; становление новой парадигмы в понимании мира; понятие «концепт» и «концептосфера» в гуманитарных науках; принцип игры в современном искусстве; эвристичность методов философии для анализа современного искусства (феноменология, герменевтика, синергия); мировоззренческие ориентиры искусства начала XXI века; становление новой образности; континуальность искусства: пространство и время в структуре неклассической модели художественного образа; философия искусства постмодернизма; онтология молчания Другого и др.

Учебное пособие М.В. Логиновой «Современные философия искусства: концептосфера» будет интересно искусствоведам, культурологам, философам, филологам, всем людям, любящим и интересующимся искусством.

Сведения об авторе:

Сложеникина Юлия Владимировна, доктор филологических наук, профессор, и.о. проректора по научной работе и международным связям Самарского государственного института культуры
goldword@mail.ru

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Объем статьи: от 16000 до 40000 символов (включая заголовочный комплекс и перевод на английский язык). Ссылки – не менее 10.

Обязательные элементы статьи:

– Ф.И.О автора, город, вуз, e-mail, название статьи, аннотация на русском языке (500 знаков с пробелами);

ключевые слова (не более 10);

– текст статьи;

– список литературы (не менее 10 позиций), количество самоцитирований – не более 2;

– сведения об авторе на русском языке: полностью Ф.И.О, должность и ученая степень (указываются полностью, без сокращений!), место работы (полное название, без сокращений и аббревиатур!), рабочий адрес с указанием почтового индекса, адрес электронной почты;

– фамилия и имя автора, указание места его работы (вуз и город) и электронной почты, название статьи, аннотация и ключевые слова на английском языке.

– References (список литературы на латинице с частичным переводом на английский язык, оформление списка см. ниже). Для транслитерации русских слов латинскими буквами автор может воспользоваться помощью сайта www.translit.ru, выбрав стандарт транслитерации LC (Библиотека Конгресса).

Вся библиография транслитерируется, при этом названия статей и места их размещения (журналы, сборники) переводятся на английский язык, меняется порядок элементов библиографического описания в соответствии с требованиями «Гарвардского стиля оформления» (BSI):

<https://libguides.ioe.ac.uk/harvard/AZlisting>

<https://www.mybib.com/tools/harvard-referencing-generator>

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ ШАПКИ СТАТЬИ

1. Текст набирается шрифтом Times New Roman, кегль шрифта – 14, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 1,5 см, абзацный отступ – 0,5 см.

2. УДК (по левому краю).

3. Инициалы и фамилия автора (по левому краю).

4. Город (по левому краю).

5. Учреждение, организация (по левому краю).

4. Название статьи (ПРОПИСНЫМИ буквами) (по центру).

5. Аннотация (не более 500 знаков с пробелами; аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пустым абзацем).

6. Ключевые слова (5–10).

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ АННОТАЦИИ

Обязательными элементами аннотации являются: обозначение **традиционного подхода** к рассматриваемой в статье **актуальной проблеме**; объяснение **новизны** исследования с опорой на современные **подходы и методы**. Текст аннотации должен дать читателю возможность составить адекватное представление о **предмете, ходе исследования и выводах**. В аннотации не должно быть второстепенной информации, общих формулировок, пересказа общеизвестных типологий и описаний, вводных слов и пр.

Для иностранных читателей аннотация на английском языке к русскоязычной статье является основным источником информации о содержании исследования и его результатах. Аннотация не должна переводиться дословно или с помощью машинного перевода. Следует соблюдать основные правила, грамматику и стилистику английского языка, быть особенно внимательным к выбору лексических вариантов. Желательно придерживаться международных стандартов академического письма.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЬИ

1. Текст набирается шрифтом Times New Roman, кегль шрифта – 14, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 1,5 см, абзацный отступ – 0,5 см.

2. Нумерация страниц сплошная, с первой страницы, номер располагается внизу страницы и выравнивается по центру.

3. Слова «век-века, веков», «год-годы» и подобные пишутся в сокращенной форме, за исключением конца предложения, цитат, названий.

4. Между датами ставится длинное тире без пробелов.

5. В тексте желательно не использовать полужирного начертания и подчеркивания.

6. Внутренняя ссылка типа (выделено автором) обозначается: (выделено автором. – инициалы).

7. Между инициалами пробел не ставится.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, тома (если есть) и страницы, например [1, т. 2, с. 25] или [2, с. 30–32]. Источники и литература приводятся в конце статьи и оформляются по ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Ссылки в списке группируются в той последовательности, в которой они упоминаются в тексте (не в алфавитном порядке). Допускаются следующие варианты обозначения библиографического аппарата: «Список источников», «Список источников и литературы», «Список литературы». Под одним номером допустимо указывать только один источник. Допускается сокращение отдельных элементов библиографического описания на основании ГОСТ Р 7.0.12–2011 «Библиографическая запись. Сокращение слов и словосочетаний на русском языке. Общие требования и правила».

2. Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Сноски нумеруются арабскими цифрами. Если в сносках используются ссылки на источники, то они должны включаться в общую нумерацию в соответствии с местом вставки примечания. Например: номер источника в основном тексте – [1], номер источника в примечании – [2], номер источника в основном тексте после места вставки примечания – [3].

3. Примеры оформления вариантов списка литературы

Вид документа	Список литературы	References
Статья в журнале ¹	Растягаев А.В., Слозеникина Ю.В. Статья А.П. Сумарокова «О несогласии» в апрельской книжке журнала «Трудолюбивая Пчела»: текст и контекст // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 4. С. 140–155. DOI:10.17805/zpu.2018.4.14	Rastiagaev, A.V. and Slozhenikina, Ju.V. (2018) Stat'ia A.P. Sumarokova "O nesoglasii" v aprel'skoi knizhke zhurnala "Trudoliubivaia Pchela": tekst i kontekst [A.P. Sumarokov's Essay "On Disagreement" in the April Issue of the Magazine "Hardworking Bee": Text and Context]. Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill], 4, 140–155. [In Russian]. DOI: 10.17805/zpu.2018.4.14

¹ Если статья написана на латинице, она должна быть процитирована в оригинальном виде с указанием языка статьи после ее описания. Разница оформления *Списка литературы* и *References* должна быть учтена.

Статья в сборнике трудов, статей	Николаев С.И. Что такое «острота телесного ума» Протопопа Аввакума? // Проблемы истории, русской книжности, культуры и общественного сознания: сб. науч. тр. / отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2000. С. 71–76.	Nikolaev, S.I. (2000) Chto takoe «ostrota telesnogo uma» Protopopa Avvakuma? [What is the "Acuteness of the Bodily Mind" of Protopop Avvakum?]. <i>Problemy istorii, russkoi knizhnosti, kul'tury i obshchestvennogo soznaniia</i> [Problems of History, Russian Books, Culture and Public Consciousness]. Ed. E.K. Romodanovskaia. Novosibirsk: Sibirskii khronograf, 71–76. (In Russian).
Материалы конференции	Прокопьева Л.Б. Картины сельской жизни, природы в творчестве М.Н. Муравьева и Горация // Язык и культура: сб. ст. XII Междунар. науч. конф. / отв. ред. С.К. Гураль. Томск: Изд-во ТГУ, 2012. С. 90–101.	Prokop'eva, L.B. [2012] Kartiny sel'skoi zhizni, prirody v tvorchestve M.N. Murav'eva i Goratsiia [Images of Village Life and Nature in the Works of M.N. Murav'ov and Horace]. <i>Iazyk i kul'tura</i> [Language and culture]. Ed. S.K. Gural'. Tomsk: TSU, 90–101. (In Russian).
Книга	Автухович Т.Е. Риторика. Жизнь. Литература: исследования по истории русской литературы XVIII века. Минск: Лимариус, 2015. 416 с.	Avtukhovich, T.E. [2015] <i>Ritorika. Zhizn'. Literatura: Issledovaniia po istorii russkoi literatury XVIII veka</i> . [Rhetoric. Life. Literature: Research on the History of Russian Literature of the 18th Century]. Minsk: Limarius. (In Russian).
Том многотомного издания	Серков А.И. Российские масоны. 1721–2019: биограф. слов. Век XVIII: в 3 т. Т. 1. Москва: Ганга, 2019. 710 с.	Serkov, A.I. [2019] <i>Rossiiskie masony. 1721–2019: biograficheskii slovar'. Vek XVIII: v 3 t. T. 1</i> . [Russian Masons. 1721–2019: Biographical Dictionary. 18th century: in 3 vols.]. Moscow: Ganga, Vol. 1. (In Russian).
Диссертация, автореферат диссертации	Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: дис. ... канд. философ. наук. Санкт-Петербург, 2003. 162 с.	Kas'ianova, E.V. [2003] <i>Rok-kul'tura v kontekste sovremennoi kul'tury: dis. ... kand. filosof. nauk</i> [Rock Culture in the Context of Modern Culture. Dissertation]. St. Petersburg. (In Russian).
	Дробинин Г.Д. Поэтика А.Л. Хвостенко: язык – миф – литературный код: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2015. 23 с.	Drobinin, G.D. [2015] <i>Poetika A.L. Khvostenko: yazyk-mif-literaturnyi kod: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk</i> [Poetics by A.L. Khvostenko: Language – Myth – Literary Code. Language-mife-literary code. Dissertation. Abstract]. Samara. (In Russian).
Электронный ресурс	Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. [Электронный ресурс]. URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/ (дата обращения: 15.06.2020).	Fasmer, M. [1996] <i>Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka: v 4 t.</i> [Etymological Dictionary of the Russian Language: In 4 Vols.]. (In Russian). URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/ (Accessed: 15.06.2020).
Архивное дело	Центральный государственный архив Самарской области. Ф. 5. Оп. 1. Д. 144.	<i>Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv Samarskoi oblasti</i> [Central State Archive of Samara Region], coll. 5, aids 1, fol. 144. (In Russian).
Книга на языке оригинала	Levitt Marcus C. The Visual Dominant in Eighteenth-century Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2011. 362 p.	Levitt, Marcus C. [2011] <i>The Visual Dominant in Eighteenth-century Russia</i> . DeKalb: Northern Illinois University Press.