

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
Санкт-Петербургский государственный академический
институт живописи, скульптуры и архитектуры
имени И. Е. Репина

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ
ВЫПУСК 23

ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
октябрь/декабрь 2012

Печатается по решению редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук согласно решению Президиума ВАК МО РФ от 19.02.2010.

Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-28606 от 22.06.2007.

Распространяется через каталог ОАО «Агентство Роспечать».

Состав редакционно-издательского совета:

Ю. Г. Бобров, доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ (председатель совета); **С. Б. Гордеева**, кандидат химических наук (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, доктор филологических наук, доцент; **В. А. Евстигнеев**, начальник издательско-полиграфического отдела; **Н. С. Кутейникова**, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ; **В. А. Ляшнин**, доктор искусствоведения, профессор, вице-президент РАХ; **Н. М. Ляшнина**, доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, профессор; **Н. Н. Попова**, кандидат искусствоведения, доцент; **А. Л. Пунин**, доктор искусствоведения, профессор; **О. А. Резницкая**, доцент; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, профессор, член-корреспондент РАХ

Научный редактор

Н. Н. Акимова,

доктор филологических наук, доцент,
заведующая кафедрой гуманитарных и философских наук

Составитель

В. И. Смирнов,

доктор философских наук,
профессор кафедры гуманитарных и философских наук

Рецензент

Е. Г. Соколов,

доктор философских наук, профессор кафедры культурологии
Санкт-Петербургского государственного университета

Первые русские романы об Отечественной войне 1812 года

Становление жанра русского исторического романа рассматривается в статье на примере первых романов об Отечественной войне 1812 года. В качестве жанрообразующей для русского исторического романа автор исследует проблему национальной идентичности, границ «своего» и «чужого».

Ключевые слова: исторический роман; национальная идентичность; «свой» и «чужие»; идеологема; Ф. В. Булгарин; М. Н. Загоскин.

N. N. Akimova

The First Russian Novels about the War of 1812

In this article discussed formation of the Russian historical novel genre on the example of the first novels about the War of 1812. Author explores the problem of national identity, borders, “his” and “foreign” as forming Russian historical novel genre.

Key words: historical novel; national identity; “our” and “us vs them”; ideologem; F. V. Bulgarin, M. N. Zagoskin.

Известно, что возникновение и становление жанра исторического романа приходится на эпоху, которой предшествовали наполеоновские войны, включающие, в том числе, и войну 1812 года: «польскую» – для французов, Отечественную – для русских. Небывалый исторический опыт, подъем национального

чувства, новое понимание истории и личности в ней, как следствие этих событий, – характерны для всех европейских наций. Они оказали огромное воздействие на все стороны духовной жизни русского общества, поэтому не кажется смелым утверждение, что возникновение русской литературной классики в том виде, в каком она сложилась, обязано этой исторической эпохе, сыгравшей значительную роль в становлении русской идентичности.

При всей очевидности этой темы, периодически возникающего интереса к ней, некоторые ее аспекты, связанные с осмыслением механизмов трансформации социально-исторического опыта в культурно-символический, еще не исследованы или имеют существенные лакуны. Так, в сознании многих поколений читателей 1812 год прочно ассоциируется с романом Л. Н. Толстого «Война и мир», созданным спустя более полувека после описываемых событий. Масштабность толстовского романа заслонила не только от читателей, но в значительной мере и от исследователей его предшественников. Предлагаемая статья преследует цель отчасти заполнить лауну, обратившись к первым романам о войне 1812 года, хронологически самым близким к описываемым событиям.

1

Если возникновение европейского исторического романа совпадает с окончанием наполеоновских войн (в 1814 г. выходит 1-й роман В. Скотта «Веверли»), то русский исторический роман как жанр складывается к 1830-м гг. Славу «русского Вальтер Скотта» оспаривали М. Н. Загоскин, выпустивший в конце 1829 г. роман «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», и Ф. В. Булгарин, чей роман «Димитрий Самозванец», посвященный той же эпохе, появился следом. Уже через год, в 1831 вышли новые исторические романы этих авторов, посвященные Отечественной войне: «*Рославлев, или Русские в 1812 году*» (М., 1831) Загоскина и «*Петр Иванович Выжигин*» (СПб., 1831) Булгарина. Оба романа принадлежали непосредственным участникам военных событий, способным засвидетельствовать личный опыт, однако волей обстоятельств воевавшим в 1812 году на противоположных сторонах. М. Н. За-

госкин (1789–1852) – участвовал в Отечественной войне в чине подпоручика в составе петербургского ополчения; ранен под Полоцком, принимал участие в осаде Данцига; награжден орденом Святой Анны 4-й степени. Ф. В. Булгарин (1789–1859) – профессиональный военный, воевал против наполеоновской Франции в составе лейб-гвардии Уланского полка, за сражение под Фридландом, где был ранен, награжден орденом Святой Анны 3-й степени; затем – в Финляндии в Шведскую кампанию 1808–1809 гг.; в чине подпоручика вышел в отставку, после чего вступил в Польский легион наполеоновской армии, воевал в Испании, в России (в составе 8-го польского шеволежерского полка в пехотном корпусе Ш. Удино); дослужился до чина капитана, награжден орденом Почетного Легиона; в 1814 г. в Пруссии попал в плен, был выдан российским властям и прощен вместе с другими поляками, воевавшими за свободу Польши.

Неожиданное «совместничество» двух русских исторических беллетристов, обратившихся к эпохе 1812 года, обусловлено вновь пробудившимся к началу 1830-х гг. интересом к Отечественной войне, который был связан, с одной стороны, с приближающимся юбилеем победы, использующимся имперской мифологией николаевской эпохи, с другой – новые акценты расставили европейские революционные события и особенно польское восстание 1830–1831 гг., как казалось тогда многим, угрожавшее опасностью нового европейского вторжения. По мнению А. С. Пушкина, в 1831 г. настало «время, чуть ли не столь же грозное, как в 1812 году», а Д. В. Давыдов считал, что война с Польшей в 1831 г. «едва ли не была... грознее войны 1812 года», на этом фоне «Отечественная война рисовалась легендарной, эпической порой русской истории» [39, с. 190–191].

Естественно, что романы, действие которых впервые было приурочено к еще памятного живущему поколению 1812 году, не могли не привлечь внимания читателей и критики¹. Несмотря на близость изображенных событий, отстоящих от современности менее чем на 20 лет, жанровая автохарактеристика в обоих случаях отсылала к форме *исторического* романа. При этом авторские стратегии

романистов вполне очевидно обнаруживали стремление повторить предшествующий успех. В случае Загоскина – успех «Юрия Милославского»: само название нового романа воспроизводило структуру предшествующего, закрепляя традицию формирующегося жанра, основанного на истории героя, вписанной в национальную историю. В предисловии к «Рославлеву» Загоскин писал, что в своем втором историческом романе он «желал доказать» неизменность самой сущности национального характера, с его патриотизмом и монархизмом, «хотя наружные формы и физиономия русской нации совершенно изменились» [22, I, с. 287], подчеркнув идеологическую установку как необходимое условие жанра.

Название болгаринского романа точно так же отсылало к его дебютному – не историческому, а современному нравоописательному роману «Иван Выжигин» (1829). Подзаголовок «Петра Ивановича Выжигина» – «*нравоописательный исторический роман XIX века*» – отразил жанровую эклектику нового романа, сюжет которого был основан преимущественно на частной жизни и любовной истории старшего сына небезызвестного Ивана Выжигина, оказывающегося в гуще исторических событий. Никакой иной необходимости, кроме желания повторить успех своего первого романа-бестселлера, называть героя Выжигиным не было – художественная связь между двумя романами отсутствовала. Выбор эпохи 1812 года в качестве фона любовных приключений Выжигина-сына, с одной стороны, сделал произведение уязвимым для критики, но с другой – обнажил жанровые стратегии русского исторического романа, легко вбирающего в себя и нравописание, и приключенческую фабулу – его открытость к «литературному монтажу» [35, с. 426].

Главной проблемой для успешной реализации замысла исторического романа об Отечественной войне было умение совладать с историческими фигурами 1812 года, без которых, как представлялось литературному сознанию эпохи, не могло быть исторического романа. Об этом предупреждал Загоскина В. А. Жуковский: «Исторические лица 1812 года вам не дадутся! <...> мы слишком к ним близки; мы уже предупреждены на счет их, и сущность для

нас загородит вымысл...» [22, II, с. 792]. Близость масштабной эпохи не позволяла найти верный баланс между исторической правдой и вымыслом, делая проблематичным художественное восприятие событий, участником которых было живущее поколение. «Написать картину Двенадцатого года – мысль необдуманно смелая, – писал С. Т. Аксаков. – Еще все актеры, кончивши великую драму, полные ею, стояли в каком-то немом волнении, смотря с изумлением на опустевшую сцену их действий, как вдруг начинают им представлять их самих! Многим из них это показалось кукольной комедией» [5, с. 177].

Загоскин ответил на эти опасения Жуковскому в письме-размышлении о жанровой сущности исторического романа и двух его разновидностях, в зависимости от структурной значимости в них исторических лиц, причисляя свой роман к тому типу, который стремится воссоздать саму эпоху, «в них автор не выводит на сцену... то или другое лицо, но старается охарактеризовать целый народ, его дух, обычаи и нравы в эпоху, взятую им в основание его романа. <...> я могу написать сего рода исторический роман нашего времени, не заставляя действовать людей, которые, как наши современники, не могут ни в каком случае занимать первые места в романе», – заключал Загоскин [22, II, с. 722–723]. Иначе позиционировал жанровую сущность своего романа Булгарин, отвечая на упреки критики в бедности исторического содержания нового «Выжигина», он заверял публику, что определение «исторический» добавлено к нравоописательному по своей сути роману лишь потому, что в нем есть *некоторые исторические лица*, и что никогда не осмелился бы писать о событиях 1812 года, но лишь поместил в эту эпоху часть действия романа, поскольку его герой офицер и принимает участие в военных действиях [37]. Уклончивость ответа была вызвана прежде всего тем, что, будучи профессиональным военным, в юности сражавшимся с французами, в 1812 году Булгарин пришел в Россию в составе Великой армии Наполеона – обстоятельство, которое он не скрывал, но и не стремился афишировать.

В сущности, оба писателя предприняли новаторскую для отечественной литературы попытку создания *современного исторического*

романа, отвечавшего на важные для национального самосознания вопросы, среди которых особое место (и в 1812 г., и в 1830-х) занимала проблема *национально-культурной идентификации*. Об остроте этой проблемы для ситуации, с которой пришлось столкнуться русскому обществу, свидетельствуют многочисленные отклики современников на события Отечественной войны (публицистические, военно-исторические, мемуарные и художественные). Ее специфика определялась особым статусом в русском культурном пространстве французской культуры (язык, литература, бытовая культура, наконец, отношение к Наполеону).

О сложности реакции, поисках культурной модели, кодирующей поведение в новой необычной ситуации, свидетельствуют многие мемуаристы. «Никто в московском обществе порядочно не изъяснял себе причины и необходимости этой войны <...>. Можно сказать вообще, что мнение большинства не было ни сильно потрясено, ни напугано этою войною, которая таинственно скрывала в себе те события, которыми после ознаменовала она себя», – вспоминал о начале войны П. А. Вяземский [10, с. 181–182]. Пленные французы казались, по словам И. И. Лажечникова, «не пленниками нашими, а передовыми *великой армии*, посланными занять для нее квартиры в Москве» [29, с. 627]. Показательна личностная драма, пережитая поклонником французской «легкой поэзии» и участником наполеоновских войн К. Н. Батюшковым: он признавался в письме Н. И. Гнедичу, что «ужасные поступки вандалов, или французов, в Москве и в ее окрестностях... вовсе расстроили» его «маленькую философию и поссорили... с человечеством» [4, с. 209]. Отрезвление вчерашних галломанов, пробуждение патриотизма в различных, порой причудливых формах стало приметой общественно-культурного климата. Современников поражали изменчивость жизни, возвышение и падение героев на исторической арене, но еще больше – собственная способность к перемене пристрастий и, казалось бы, устойчивых убеждений, пугала до сих пор невиданная скорость совершавшихся перемен: «О полный чудесами век! / О мира колесо превратно!» – восклицал Г. Р. Державин [19].

Остроту ситуации репрезентировали судьбы исторических личностей с проблемной национально-культурной идентификацией, среди которых военные и политические деятели – от сражавшихся с наполеоновской Францией офицеров лейб-гвардии Семеновского полка братьев Броглио, принадлежавших к известной французской аристократической семье де Брولي², до полковника М. Б. Баркляя-де-Толли³. Некоторые, как барон Ф. Ф. Винценгероде, служили попеременно разным государствам. К началу войны в русской армии «каждый... третий генерал... носил иностранную фамилию и исповедовал иную религию», как следствие, «патриотический подъем и недовольство иностранцами в высших эшелонах армии и в военном окружении царя породили на начальном этапе войны в офицерской среде неформальную группировку, которую можно назвать „русской“ партией», расценивавшей отступление в начале войны «как национальный позор и предательство» [5, с. 59–60]⁴. Пример другого рода – поляки, воевавшие сначала на стороне России, затем Наполеона в надежде завоевать национальную независимость Польши, по окончании войны получившие официальное прощение и вновь служившие России. Отношение к ним в русском обществе было неоднозначным: от дружбы с боевыми офицерами, экзальтированной близости к польским патриотам декабристских кругов до резких эпиграмм и обвинения в предательстве. По мере становления национальной идентичности, возникновения национально-государственной мифологии, выработки соответствующей риторики, призванной создать имперскую идеологию, менялось и отношение к воевавшим на стороне «чужих». Сложная проблематика преломлялась через призму более поздних идеологических конструктов, порождая парадоксы восприятия некоторых культурных персонажей⁵.

2

Актуализировавшаяся проблема национальной идентичности, границ «своего» и «чужого» не случайно стала жанрообразующей для русского исторического романа в период его становления. Важнейшей категорией, формирующей художественное целое

такого романа, был герой, чей героический статус (человечность, национальное достоинство и социальная значимость) получал подтверждение ценой испытаний, приключений и подвигов. Через романного героя предстояло осмыслить не только эпоху 1812 года, но и вызовы современности.

Опорой для решения этой задачи стала европейская литературная традиция, прежде всего вальтерскоттовская, строящая свои конфликты на границе культурных миров. Сюжетная динамика при этом достигалась перемещением героя-протагониста через границу «своего» и «чужого» культурного пространства. Такого героя, отвечающего вызовам времени своей пограничностью, обреченностью делать выбор, и будет эксплуатировать русский исторический роман. По мере развития сюжета проблематизировалась сама принадлежность к одному из антагонистических миров, в итоге художественному осмыслению подвергались как границы, так и сущность «своего» и «чужого». Историческому роману необходимо было обосновать не только статус *героя*, но и статус сюжетного *события*. На эту роль претендуют формирующие проблемное поле сюжетные ситуации, повторяющиеся в каждом из названных романов, ставшие своеобразными топосами, или структурно-типологическими элементами исторического романа. Таковы: во-первых, *идеологический спор с антагонистом* – представителем чужого мира; во-вторых, *противостояние этому миру* – активное (дуэль, битва) и страдательно-пассивное, претерпеваемое героем (плен); и, наконец, *главное сюжетное событие – соперничество за женщину* с культурным антагонистом-чужаком. Сюжетная история каждого из романов восходит к архетипическому сюжету добывания невесты: Петр Выжигин проходит долгий путь, прежде чем женится на Лизе, Владимир Рославлев безуспешно стремится к своей нареченной невесте Полине, в финале соединяясь с настоящей суженой (сестрой Полины – Ольгой). Центральная интрига осложняется конфликтным по своей природе историческим фоном, что не менее значимо для героя, чем его любовь. Так, Владимир Рославлев накануне предстоящей женитьбы грустит и произносит пламенные монологи, поскольку не может думать только о любви,

когда «буря собирается над... отечеством», заявляя: «Прежде, чем я влюбился, я был уже русским...» [22, I, с. 292].

Инициировать идеологический конфликт, заставить двигаться сюжет одновременно по двум линиям и призвана сцена спора с антагонистом – представителем чужого национального мира. Происходит это в публичном месте, где разворачивается полемика о политической ситуации накануне близящейся войны. Так в каждом романе создается открывающий его свой «салон Анны Павловны Шерер». Патриотическое чувство Владимира Рославлева страдает в салоне его родственницы Радугиной⁶, где чиновники французского посольства говорят о России как «о французской провинции <...> а хозяйка... только что не крестится при имени Наполеона» [22, I, с. 293], здесь происходит столкновение Рославлева с французским дипломатом, рассуждающим о пользе для России возможной победной кампании Наполеона против нее. У Булгарина роль политического салона играет светская гостиная князя Курдюкова, намеревающегося поправить свои дела замужеством дочери с богатым наследником Петром Выжигиным. В том и в другом случаях смыслообразующую функцию, создающую идеологические предпосылки главной сюжетной коллизии, выполняет *мотив галломании национальной элиты*. Круг поднимаемых вопросов отсылает к актуальной для поисков национальной идентичности проблеме элитарной культуры, о которой справедливо пишет В. М. Живов: «Трудность была не в том, чтобы сохранить в национальном теле крестьянство, а в том, чтобы найти в этой конструкции место для самих себя, то есть для элитарной культуры» [21, с. 123]. Роман Булгарина в этом смысле демонстрирует тяготение к французской концепции нации с изъятием аристократии «из состава народного тела»: для русских аристократов князей Пречистенских, в его романе представляющих государственную элиту, забота о национальных интересах сопряжена с заботой о преуспевании собственной фамилии. Напротив, в «Рославлеве» Загоскина очевидна близость к националистическим идеям и риторике А. С. Шишкова и Ф. В. Ростопчина.

Это различие особенно заметно в сюжетно более остром варианте полемики – споре безымянного русского офицера со своим

иностранным оппонентом о России и ее военных возможностях – эпизоде, повторяющемся в том и другом романе и функционально предваряющем военные события. У Булгарина этот эпизод демонстрирует способность отделять высшие дворянские круги от общенациональной точки зрения, утверждая *толерантность как условие подлинного патриотизма*. Смысловая доминанта загоскинского инварианта отмечена резкой конфликтностью и нетерпимостью: его Рославлев – свидетель закончившегося дуэлью столкновения в ресторации «таинственного» русского офицера с самонадеянным французом-шпионом. Дуэль позволяет перевести патриотизм из декларативной плоскости в проблемную, обостряя ситуацию выбора. Загоскин стремится отграничить воинствующий национализм патологически жестокого офицера от истинного патриотизма своего героя, для чего делает Рославлева неожиданным спасителем француза от хладнокровного убийства русским офицером. А. М. Скабичевский отказал «демоническому» офицеру в правдоподобии [38, с. 608, 610], вместе с тем, у этого сквозного персонажа был прототип – герой войны А. С. Фигнер, послуживший также и прототипом толстовского Долохова [18, с. 272]⁷; кстати, характер Фигнера, воспринятый через роман Загоскина, стал поводом для одного из ранних размышлений Ф. М. Достоевского (рассказ «Отставной», 1848) о широте русской природы [см.: 20, с. 424].

Наметившаяся коллизия вступает в стадию предельного антагонизма с началом военных событий – герой и круг репрезентируемых им идей проходят экстремальные испытания. В первую очередь испытанию подвергаются европейская цивилизованность и толерантность протагониста как представителя русского мира. Для загоскинского героя, начинающего испытывать к французам ненависть, эта проблема особенно остра. Чтобы отстоять «просвещенный» патриотизм Рославлева, Загоскин вводит помощника-идеолога Сурского, убеждающего героя в возможности примирить патриотизм с долгом просвещенного человека и христианина, русскость с европеизмом: «Как русский, ты станешь драться до последней капли крови с врагами нашего отечества ... но если безоружный неприятель будет иметь нужду в твоей помощи,

то кто бы он ни был, он, верно, найдет в тебе человека, для которого сострадание никогда не было чуждой добродетелью. Простой народ почти везде одинаков; но французы называют нас *всех* варварами. Постараемся же доказать им ... что они ошибаются» [22, I, с. 377]. Автор поручает резонеру Сурскому вписать проблему в исторический европейский контекст: объяснить культурное подражание русских, внезапно сменившееся национальной нетерпимостью, историческими этапами просвещения, т. к. большинству русских, полагает Сурский, пока еще не доступна «третья и последняя эпоха народного просвещения», когда народный характер уже сформирован и «мы начинаем любить свой язык, уважать отечественные таланты и дорожить своей национальной славой» [22, I, с. 379] – так утверждается идеологема, лежащая в основании авторского идеала.

Испытание «чужим» предстает и в виде реакции героев на предшествующую 1812 году травму военных поражений и Тильзитского мира, на отступление в первый период войны. Если в романе Загоскина эти переживания окрашены драматизмом, вспыхнувшая в русском обществе шпиономания показана имеющей под собой реальные основания (так, купеческий сын Верещагин в его романе предстает как изменник военного времени, а Ростопчин, отдавший его толпе, как национальный герой), то болгаринский роман лишен такой конфликтности, его Выжигин довольно рано прозревает планы командования и успокаивает ропот своих товарищей по оружию, объясняя им причины отступления. Симптоматично, что такое «всеведение» героя достигается благодаря знанию, полученному в «чужом» пространстве во время плена, вынужденная роль «своего среди чужих» (польского улана в составе французской армии) позволяет Петру Выжигину на сомнения офицеров: «Что скажет Европа о нас?! Отдали Россию без боя! ... тут есть что-то нечистое» – ответить опровержением, невозможным при других обстоятельствах: «Полно, братец! Кто нам изменяет? Послушал бы ты, что говорят сами французы о главнокомандующем Барклаеде-Толли! Солдаты, разумеется, толкуют всякий вздор, но умные офицеры, генералы судят иначе. Они предвидят, что им готовится

беда этим отступлением» [8, с. 439]⁸. Однако выжигинская «прозорливость» предстает скорее как примета резонера и не дает возможности развернуться в романе личностному конфликту, которым отмечен «Рославлев» Загоскина.

Драматизм национального самоопределения просвещенного русского дворянства сопряжен в «Рославлеве» с темой вины за галломанию. Эта тема получает развитие на разных уровнях художественной структуры, подготавливая центральную сюжетную коллизию, основанную на истинном происшествии. История любви невесты Рославлева к французу и ее «преступного» замужества восходит к реальным эпизодам 1812 года. Загоскин признавался, что помнит время, когда «проклятия оскорбленных россиян гремели над главою несчастной, которую... назвал Полиною...» [22, I, с. 288]. В 1813 г. «Сын отечества» сообщал: «Говорят даже утвердительно, называя и по имени, что две из сих несчастных уже вступили в таковой отвратительный союз <...>. И после содеяния нынешними пленными в отечестве нашем несслышанных святотатств и насилий русские благородные девицы не постыдятся вступить в супружество с участниками сих злодейств! О горе! О вечный стыд и срам!» [17, с. 478]. В 1815 г. в «Амфионе» появилась первая попытка беллетристического воплощения темы – напечатанная анонимно небольшая повесть Ф. Ф. Иванова «Письмо к издателю» [25].

Любовная коллизия интерпретируется в романе Загоскина при помощи готовых дискурсивных моделей. Две сестры Лидиных (старшая – брюнетка Полина и младшая – блондинка Ольга) генетически связаны с традицией исторического романа В. Скотта, усвоенной при посредничестве пушкинского романа в стихах: «Оленька добра, простодушна, приветлива, почти всегда весела; стыдлива и скромна... Но сестра ее... какое неземное чувство горит в ее вечно томных, унылых взорах <...>. Полина слишком совершенна для здешнего мира!» [22, I, с. 318–319]. Сюжетная завязка любовной интриги также кодируется при помощи литературной традиции: совместное чтение героями любовного романа – общелитературный мотив (начиная с Данте), маркирующий сюжет трагической

любви, у Загоскина это роман мадам Коттен «Матильда, или Записки, взятые из истории крестовых походов» (1805), рассказывающий о любви христианки к чужаку – мусульманину Малек-Аделю. Литературный герой-чужак и реакция на его историю позволяют распознать в Полине, которая «завидовала жребии Матильды и разделяла вместе с ней эту злосчастную, бескорыстную любовь» [22, I, с. 319], героиню с трагической судьбой. Роль Малек-Аделя, которым, по словам автора, бредили русские дамы, находившие в этом нездешнем герое свой идеал, отводится в романе не протагонисту, чья «благородная наружность» напоминает популярного героя, а французскому офицеру Адольфу Сеникуру, еще до войны покорившему Полину, а затем во время похода в Россию благородством и храбростью «обворожившего» и взявшего его в плен друга Рославлева, Заруцкого, и самого главного героя. Рославлев сам направляет соперника в имение своей невесты, разрушая собственное счастье⁹. Заметим, что герои ведут себя по отношению к Сеникуру как просвещенные «русские европейцы», в соответствии с репрезентируемой Сурским идеологией «подлинного» патриотизма – но это влечет за собой трагические последствия.

Не случайно любовная катастрофа Рославлева осложнена оскорбленным чувством национального достоинства. Его гневное письмо Полине после ее замужества выражает чувства не столько отвергнутого жениха, сколько патриота, оскорбленного зрелищем предательства: «Вы графиня Сеникур, жена пленного француза, – на что мне знать остальное? <...> Слушайте приговор ваш! Вы не умрете ни от стыда, ни от раскаяния; проклятие всех русских, которое прогремит над преступной главой вашей, не убьет вас – нет! вы станете жить. Прижав к сердцу обгавленную кровью русских, кровью братьев ваших, руку мужа, вы пойдете вместе с ним по пути, устланному трупами ваших соотечественников. Торжествуйте вместе с ним каждую победу злодеев наших! Забудьте, что вы русская, забудьте бога... Да! вы должны выбрать одно из двух: или вовсе забыть его, или молить, чтоб он помог французам погубить Россию. В этой смертной борьбе нет середины: или мы, или французы должны погибнуть; а вы – жена француза! Умрите, несчастная, умрите

сегодня, если можно, я желаю этого» [22, I, с. 430]. Тем не менее, было бы неверным вслед за М. Г. Альтшуллером, который пишет о «крикливом и безвкусном патриотизме» «Рославлева» [2, с. 90], совершенно отказать роману Загоскина в толерантности.

Его герои переживают драматический конфликт человечности и патриотического чувства, при этом человечность никогда не бывает побеждена: Рославлев не сможет отослать письма, признаваясь себе, что все еще любит Полину, во время их последней встречи он заверяет ее: «...если бы твое земное счастье зависело от меня, то, клянусь тебе богом, мой друг, ты была бы счастлива везде... да, везде – даже в самой Франции» [22, I, с. 601]. Для защиты героя Загоскину и нужен будет оттеняющий Рославлева своим фанатизмом демонический офицер, признающийся, в конце концов, в преклонении перед Наполеоном, с которым его роднит презрение «ко всему роду человеческому» [22, I, с. 471], что позволяет изъять этого персонажа из «русского мира».

Сюжет романа подтверждает героический статус героя, прошедшего испытания, не изменив *своим* ни любви, ни долгу, ни убеждениям, за что в финале он награжден «настоящей» невестой, благоразумной Ольгой, семейным счастьем и благоденствием. Трагическую роль за него сыграли Полина и благородный Сеникур, бесславно погибшие в этой войне. Роман предлагает две версии разыгравшейся трагедии – романтическую и рационалистическую: друг Рославлева, Зарецкий, видит в случившемся проявление «какой-то непостижимой судьбы», а дядюшка Полины во всем винит свою недалекую сестру-галломанку – мать Полины, давшую неверное воспитание дочери.

3

Известно, что А. С. Пушкин в том же году откликнулся на роман Загоскина в прозаическом фрагменте, сохранив имена главных героев. Он не мог не увидеть полемическую связь женских образов «Рославлева» со своим романом в стихах¹⁰ и включился в творческий диалог, предмет которого связан с художественной концептуализацией женского национального характера. Не раз привлекавшие

внимание исследователей моменты этого полемического диалога интересуют нас лишь в рамках рассматриваемой проблемы.

В романе Загоскина в соответствии с центральной авторской идеологией происходит реабилитация легкомысленной пушкинской Ольги, превращение ее в земную, укорененную в национальной почве натуру, способную на верность, благородство и самоотречение. Это она «русская душою», ее характер обнаруживает основательность и глубину, атрибутируемые пушкинской Татьяне, ей предстоит стать женой Рославлева и матерью его детей, в отличие от Полины, в большей мере наследующей черты своей литературной предшественницы Татьяны: мечтательность, странность, готовность к самоотречению и жажду нездешнего, почерпнутую в книгах. Однако, если для Пушкина – это странные, но *русские* черты, получившие развитие в других «странных» героинях русской классики, то для Загоскина подобная женская душевная организация, со страстным сердцем и душой, просветленной европейской культурой, явно дисгармонична, т. к. утрачивает цельность и простоту, связанные с национальными корнями¹¹. Не случайно в знакомой по «Евгению Онегину» встрече героини-мечтательницы с литературно опознаваемым ею «нездешним» героем русский денди превращается в обаятельного француза.

В пушкинском фрагменте происходит существенное полемическое уточнение характера главной героини прежде всего благодаря изменению формы повествования, ведущегося от лица знавшей и любившей Полину сестры ее русского жениха. Изменены и характеристики родителей Полины¹², снимая едва ли не главную из мотивировок Загоскина – влияние галломании легкомысленной матери. Центр тяжести перенесен на характер Полины, истоком трагедии становится ее внутренняя сложность и страстность, обостренное чувство достоинства, в том числе и национального. Скука Полины, о которой говорит рассказчица, – свидетельство душевной сложности, жажды умственной, духовной пищи, отсутствующей в окружающей действительности и утоляемой лишь европейской литературой. В этом с героиней солидарна и рассказчица: «Мы принуждены всё, известия и понятия, черпать из книг иностранных; таким образом,

и мыслим мы на языке иностранном...» [34, VIII, с. 150]. Европейская культура предстает у Пушкина духовной родиной русских мыслящих героев, поэтому в кризисной ситуации «чужое», как это ни парадоксально, на поверку оказывается более «своим», что не мешает героине быть пламенной патриоткой. Пушкин обнажает противоречие между патриотизмом личности и патриотизмом толпы. Для рассказчицы, как и для героини, оскорбительна внезапность пробуждения национального чувства, не связанного с серьезными убеждениями, легкость, с которой «презрение или равнодушие» ко всему русскому сменились национальной нетерпимостью, унижительной шпиономанией (в отличие от Загоскина, у Пушкина слог Ростопчина характеризуется как «верх неприличия»). Пушкинской Полине претит любое проявление пошлости, от преклонения перед чужим до нетерпимости к чужому квасных патриотов, в итоге, «чужие» – мадам де Сталь, защищающая самобытность русской бытовой культуры, и Синекур (Пушкин минимально изменил фамилию героя), объяснивший, что сдача и сожжение Москвы не заслуга Наполеона, а жертва русских во имя победы, – оказываются для нее ближе «своих». Причины трагической судьбы героини увидены Пушкиным не в ловушке сердца и чужой культуре, способных привести к забвению долга и потере национальной идентичности, а в трагической обреченности сильного и страстного характера, идущего до конца во всем. Пушкин смещает центр тяжести с «чужого» на «свое», идеологическое, делая предметом осмысления трагизм личностного самоосуществления в конкретной исторической ситуации, в которой оказалась русская культура. (Напомним болезненный опыт самого Пушкина в связи с его откликом на восстание в Польше.) Страсть-идея, оказывается, имеет не менее разрушительный потенциал. Немаловажно, что подвергшаяся остракизму пушкинская Полина, в отличие от загоскинской, полюбившей Адольфа Сеникура еще до войны, узнает и выбирает «чужого» во время французского нашествия, что, безусловно, обостряет конфликт сильной и своевольной героини с миром «своих». Безрассудной страстности Полины противостоит сострадающая ей мудрость рассказчицы, эта оппозиция эксплицируется фразой, заимствованной из романа Шатобриана «Рене»: «Сча-

стье можно найти лишь на проторенных дорогах». Продолжения у этого пушкинского фрагмента не было и не могло быть¹³, т. к. его художественная задача – полемическое осмысление незаурядного женского характера, поставленного в острую, чреватую трагизмом ситуацию национального самоопределения, – была выполнена.

Пушкин чутко обнажил узел контакта отечественного исторического романа с художественной традицией, актуализировав способы ее трансформации. Рассказчица замечает Синекуру, что «положение его самое романическое. В плену у неприятеля раненый рыцарь влюбляется в благородную владелицу замка, трогает ее сердце и наконец получает ее руку. „Нет, – сказал мне Синекур, – княжна видит во мне врага России и никогда не согласится оставить свое отечество“» [34, VIII, с. 157]. В историческом романе о войне 1812 года стратегии идентификации проецировались на известные структурные элементы вальтерскоттовского романа. Загоскину, взявшему для своего «Рославлева» сюжет, опознававшийся как социально острый, откликающийся на вызовы новой эпохи, нельзя было отказать в художественном чутье. Другое дело, что для культурной элиты идеологическая одномерность романа и его главного героя казались анахронизмом.

4

На первый взгляд, болгаринский «Петр Иванович Выжигин» лишен подобной социальной остроты, обнаруживая жанровые приметы приключенческого и нравоописательного романа. Тем интереснее отметить структурные особенности, общие с романом Загоскина, но получившие иную реализацию в наиболее искусном, как считают некоторые историки литературы, по уровню «беллетристической» художественности болгаринском романе [см.: 31, с. 323; 36, с. 492].

Культурно значимый конфликт, лежащий в основании сюжетной интриги, маркируется, как и у Загоскина, при помощи эпизодов, фиксирующих выжигинские «переходы границы», служащие двигателем сюжета. Болгаринский «пассивный» инвариант связан с непосредственным пребыванием героя в неприятельском

лагере. Корнет гусарского полка Петр Выжигин за время войны 1812 года трижды (!) попадает к неприятелю. Симптоматично, что в болгаринском романе функция «другого» доверена не французам, а полякам. Уже первый плен Выжигина (на третий день похода) вводит в действие романа польскую тему. Бежать из плена герою помогает семья пана Мориконского, в дом которого случай, двигатель сюжета, приводит и невесту Выжигина – Лизу. Таким образом Булгарину удается прикоснуться в романе к чрезвычайно актуальному для русского общества 1830-х гг. и лично значимому для него самого польскому вопросу – рассказать о героях, принадлежащих к нации, потерявшей государственную независимость, и вынужденных служить разным государствам.

Раскол семейства Мориконских обнажает это противоречие. С одной стороны, мать и дочери ждут прихода Наполеона, в армии которого братья Мориконские воюют за независимость Польши, с другой – они симпатизируют императору Александру. Позиция отца свидетельствует о невозможности примирения этого противоречия, совмещения симпатий и к тем, и к другим, т. к. поляки могут вернуться под знаменами Наполеона домой не иначе, *«как после сражения, проигранного русскими, или даже по окончании целой несчастной войны»* [8, с. 388], считает он. Стремясь усилить драматизм, Булгарин сюжетно удваивает ситуацию: воспитатель Лизы, русский чиновник литовского происхождения, отказывается изменить присяге и принять предложенную французами должность, в то время как арестовавший его племянник служит Наполеону в уверенности, что так действует вся Литва. Польский мир, демонстрирующий в болгаринском романе самые высокие нравственные качества (милосердие, честь, храбрость и благородство), обречен на выбор, который в любом случае не свободен от неправоты.

В это национально-культурное пространство помещает Булгарин необходимое для любовной сюжетной интриги столкновение Выжигина с его соперником-антагонистом, Мориконским-младшим (его, как и Сеникура, зовут Адольф). Лиза, выслушивая любовное признание Адольфа, офицера наполеоновской армии, оказывается в ситуации, близкой к той, в которой находится загоскинская По-

лина, но ее выбор, безусловно, не столь мучителен, ведь она не любит Адольфа. Выполняющий в романе функцию чужака-соперника благородный Адольф Мориконский не только уступает Лизу своему счастливому сопернику и военному неприятелю Выжигину, но и спасает того, рискуя жизнью. Выжигин платит ему тем же – подзаголовок одной из глав точно фиксирует реализуемый романский топос: «Борьба великодушия. Друзья-противники». В финале романа Адольфу предстоит умереть (по романической случайности, на руках у Выжигина) во время бесславного отступления французов – его смерть становится символом трагической обреченности польского союза с Наполеоном, о чем Булгарин знал не понаслышке.

В романе Булгарина, воевавшего в наполеоновских войсках, предпринята попытка понять и оправдать не только поляков, но и Наполеона, сняв с него обвинения в вероломстве. Впервые Наполеон появляется в романе на границе с Литвой, оставленной русскими без защиты, в окружении небольшого отряда польских улан, в солдатской шинели «и фуражке польского воина», поражая простотой и величием. Его реакция на оставленные позиции русских предрекает фатальную обреченность его похода: «Если переправа через Неман не защищена, то я догадываюсь, с какой целью, – сказал Наполеон. – Это будет предлог сказать, что я вторгся через беззащитные границы... Что я зачинщик! Но я посылая Нарбонна с предложением мира» [8, с. 397]. Второй плен Выжигина, в который тот попадает во время Бородинского сражения, нужен Булгарину, чтобы поставить своего героя перед лицом Наполеона. Встреча Выжигина с Наполеоном в какой-то мере предвосхищает известную ситуацию «Гринев и Пугачев» в «Капитанской дочке». На предложение французского императора освободить храброго русского гусара под честное слово, что тот не будет сражаться с французами, Выжигин отвечает отказом, поясняя, что «эта жертва гораздо дороже жизни и свободы» [8, с. 447] – после чего Наполеон освобождает его без всяких условий. Наполеон как герой, репрезентирующий чужой национальный мир – значимый структурный элемент болгаринского романа, создавшего традицию еще одного, отличного от загоскинского, типа исторического романа.

В третий раз Выжигин оказывается у неприятеля, пробираясь к своим в Тарутинский лагерь. На этот раз ему приходится выдать себя за спасающегося из плена французского офицера. Вместе с отрядом немцев-вестфальцев он проводит в походе целый день, занимаясь фуражировкой-мародерством, и бежит при первом удобном случае, открывшись сельскому священнику (по всей видимости, этот персонаж необходим для оправдания все более сомнительного в нравственном отношении, несмотря на вынужденную ситуацию, поведения Выжигина). Приключения Выжигина, сохранившего верность любви и отечеству в невероятных ситуациях военного времени, вознаграждаются в финале воссоединением с Лизой (успевшей побывать замужем и овдоветь) и семейным благополучием. Однако счастливый финал мало занимает автора, являясь единственно возможным завершением беллетристического романа. Предмет его интереса и то ценное, что вносит болгаринский роман в литературу – герой в экстремальных обстоятельствах «чужого» мира. Существование болгаринского героя на границе «своих» и «чужих» освещает события как бы двойным светом, позволяя говорить о сосуществовании разных правд в антагонистическом мире. Таких эпизодов немало: от сцены с жалобой польских крестьян на французов, разоряющих их, до картины столкновения Выжигина во главе партизанского крестьянского отряда с французскими мародерами. Симптоматично поведение Выжигина во время приезда в русский лагерь Адольфа Мориконского как парламентаря, рисуящее различное отношение поляка и русских офицеров к инициированным Наполеоном переговорам о мире. «Позвольте прекратить разговор, который ни к чему не доведет, а только раздражит нас... Поговорим лучше о постороннем и угостим по-русски чем Бог послал» [8, с. 440], – говорит Выжигин, занимая на время «внеконфронтационную» позицию. «Двойной взгляд» в описании Бородинского сражения дает по-своему уникальный эффект, позволяя через смещение фокуса изображения увидеть события изнутри французского лагеря: «Изнеможенные, облитые кровью, французы заняли поле сражения. Ужас поразил умы неустрашимых французских воинов. Они никогда не бывали в такой кровопролит-

ной битве, никогда не встречали такого отпора, никогда не видели столько погибших братьев... Без огней, усталые воины лежали на земле между мертвыми, умирающими, в крови и грязи, терзаясь голодом и беспокойством» [8, с. 444–445].

Подобная двойственность авторской точки зрения в текстах Булгарина интерпретируется исследователями неоднозначно. Так, Л. Н. Киселева, фиксируя это качество в ранних болгаринских «Воспоминаниях об Испании», пишет: «...Булгарин пытается представить свою “подвижную” точку зрения как проявление объективности, поэтому, описывая войну, он непременно старается похвалить обе противоборствующие стороны и в то же время показать свое сочувствие “правильной” стороне» [28, с. 97]. Однако то, что для исследовательницы является демонстрацией литературной тактики Булгарина, литератора с сомнительной нравственной позицией, для первых, дореволюционных, исследователей темы – проявление болгаринской объективности [7, с. 175–176; 14, с. 295], а для М. Г. Альтшуллера – явное и безусловное свидетельство сближающей с В. Скоттом толерантности Булгарина – обнаруживаемой во всех его текстах способности отдавать должное противникам и людям любых национальностей и вероисповеданий, в отличие от большинства его современников: «Булгарин был одним из немногих русских писателей, в произведениях которого нет национальной спеси, ксенофобии», – считает исследователь [2, с. 124–125]. По всей видимости, отсутствие полярной картины мира не только проявление болгаринского двурушничества – ему, хорошо знавшему войну с практической стороны, волей обстоятельств воевавшему на разных сторонах, свойственно было видеть в испанцах или поляках и героических защитников родины, и понимать, что, с точки зрения французов или русских, они были повстанцами, нарушителями закона.

Проекция темы Отечественной войны на традицию вальтер-скоттовского романа позволила обнажить идеологическое размежевание русского общества в поисках идентичности. Трансформация

жанрообразующих элементов в русском историческом романе 1830-х гг. связана с актуализацией смысловозначительной границы «своего» и «чужого». Не случайно, в отличие от генетического жанрового предшественника, роль жертвы в романе играет не только героиня (тем более, что у Булгарина эта структурная особенность проигнорирована), а представитель чужого мира, которому предстоит погибнуть, несмотря на благородство и храбрость. Вместе с тем драматизм гибели «чужого» героя Загоскин и Булгарин видят по-разному. Погибающий вместе с отступающими французами Адольф Сеникур оплакан любящей Полиной и вызывает уважение русских героев. Булгаринский Адольф Мориконский разделяет судьбу своих соотечественников: он бесславно умирает среди отступающих французов, за свое благородство и храбрость не заслужив ни любви, ни славы, а главное, не завоевав независимости своей родины, – за приключенческим выжигинским сюжетом, завершающимся *happy end*’ом, проступает драма поляков, обреченных на сложный выбор, которого лишен булгаринский протагонист, легко пересекающий границы национально-культурного пространства. Очевидно, что в решении проблемы «своего» и «чужого» Булгарин соотносит события 1812 года и недавнего польского восстания. (О том, что взятие Варшавы пришлось на день Бородинской битвы, напомнил и Пушкин в «Бородинской годовщине».) В булгаринском романе национальная история предстает как часть европейской – везде страсти и заблуждения людей, от великих до самых малых, способны увлечь человека, народы и государства, обостряя проблему выбора в условиях подвластности обстоятельствам, отсюда его толерантность при декларируемой верноподданнической позиции. Роман демонстрирует булгаринскую убежденность в том, что случай, обстоятельства зачастую оказываются сильнее человека, заставляя приспособляться к ним, в этом выделся Булгарину драматизм человеческого существования (сродни гоголевскому «все может статься с человеком!»).

В отличие от Булгарина, Загоскин показывает широкую картину русской жизни, отклонившуюся от своих основ, а затем ценой страшных испытаний вернувшуюся в состояние национальной

гармонии и порядка. Победа над наполеоновской Францией воспринимается им «как победа порядка жизни над раздробленностью и хаосом» [22, I, с. 23]. Антиномичные мотивы порядка, сопрягающегося со *своим*, русским, миром, и хаоса, беспорядка – атрибута *чужого*, французского, – даются глазами простого естественного человека, старого служаки, капитана Зарядьева (персонаж, типизированный русской литературой от М. Ю. Лермонтова до Л. Н. Толстого). Русский мир в романе Загоскина устойчив и правилен, поэтому взять в плен Рославлева автор доверяет отчаянному смельчаку Шамбюру, который после сдачи французами Данцига переходит со своей «адской ротой» на службу к русским, что в какой-то мере становится оправданием пребывания Рославлева в плену, оставляя за ним окончательную не только военную, но и нравственную победу над соперником. Награда у Загоскина достается истинным патриотам, сочувствие достойному противнику, гибель и раскаяние заблудшей душе, поставившей личное чувство выше любви к родине. В финале романа доктрина русской патриотической толерантности существенно корректируется, получая специфическую культурную форму. Умиравший резонер Сурский утверждает понимание войны как господней кары за отказ от национальных начал: «Не сами ли мы хотели быть рабами тех, коим поклонялись, как идолам? Насмехаясь над добродушием наших предков... не добивались ли мы чести быть обезьянами французов? ... Вот эти французы, у которых мы до сих пор умели перенимать только то, что достойно порицания! Нам ли прибегать к правосудию небесному? Нет! одно милосердие божие может спасти нас!» [22, I, с. 533]. Риторические стратегии загоскинского романа участвовали в формировании притягательного для массового сознания образа врага. Провинциальные читатели писали Загоскину: «...мы с восхищением заметили, что есть еще истинные русские, которые гордятся сим названием и не ослеплены насчет всего французского... примите самую искреннейшую нашу благодарность. Однако ж с крепким сожалением мы ежедневно видим новые опыты того, сколь много еще многие из наших вельмож и полувельмож привязаны ко всему французскому, хотя деяния французов всех времен

и поныне доказывают, что они желали бы погубить Россию, если бы это от них зависело, и что они к тому не жалеют никаких средств, следовательно, мы должны почитать французов отъявленными нашими врагами...» [27, с. 215].

Не случайно последовал пушкинский полемический отклик, в котором конфликт «своего» и «чужого», сам драматизм войны осознавались иначе: по Пушкину, противоречие может таиться и в самом благородстве – в катастрофические эпохи жизнь создает ситуации, заставляющие делать выбор, чреватый катастрофическими последствиями, поэтому его интересует героиня, оказавшаяся перед таким выбором.

Тем не менее, тенденции, давшие о себе знать в первых романах о 1812 годе, «кодирующие» живой личностный опыт при помощи готовых риторических приемов, заставляя критиков и современников сетовать, что их создатели прошли мимо личного опыта «участия в истории»¹⁴, закрепились в массовом историческом романе 1830-х гг. Уже в следующем, 1832 г. вышли посвященные Отечественной войне романы *Р. М. Зотова* и *И. Н. Глухарева*, тиражировавшие найденные Булгариным и Загоскиным приемы.

В основе романа петербуржца Р. Зотова «*Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона*» [24] – приключенческая составляющая конфликта «свои – чужие», реализуемая на широком историческом фоне, с большим числом исторических подробностей. Его протагонист, действующий большую часть сюжетного времени в «чужом» пространстве, наследует черты Выжигина: социальную промежуточность, подвластность обстоятельствам, граничащую с моральным релятивизмом. Зотов продолжил традицию булгаринского романа и обращением к историческим лицам, прежде всего к Наполеону – репрезентанту «чужого» мира, вынужденно ставшему спасителем протагониста, сделав Наполеона действительно постоянным спутником и наперсником своего Леонида (несмотря на то, что сам факт появления Наполеона в булгаринском романе вызвал сарказм критики: «Всего несообразнее то, что весь 1812 год вмещен в роман, со всеми его ужасами и чудесами <...> От сего являются в романе два главные героя: Наполеон и *Петр Иванович*

Выжигин! Они идут рука об руку, не могут расстаться и заставляют нас дивиться тому, как не усмотрел этой несообразности сочинитель!» [32, с. 88]). Если у Загоскина Наполеон скорее карикатурен, то Булгарин и Зотов относятся к нему с огромным интересом и восхищением. Зотов активно эксплуатировал найденные приемы, вновь и вновь возвращаясь к эпохе 1812 г., при этом от романа к роману возрастало стремление разрешить неразрешимые противоречия. Польский вопрос решается happy end'ом в романе «*Студент и княжна, или Возвращение Наполеона с острова Эльбы*» (1838), где соединяются в браке дочь непримиримого польского князя-конфедерата, сторонника Наполеона, и воюющий на стороне русских польский студент. А в романе «*Бородинское ядро и Березинская переправа*» (1844) русский и французский полковники у Березины в знак верности меняются кольцами, русский заменяет сначала отца, а затем и мужа дочери француза. В финале француз остается жить вместе с новообретенными дочерью и зятем, «принадлежа теперь России». Нетрудно заметить, что наряду с этим усиливался и кризис идентичности, причем не только национально-культурной: отец может превратиться в мужа, мужчина в женщину и т. д. Так, в романе «*Два брата, или Москва в 1812 году*» (1850) подвергается испытанию гендерная идентификация протагониста: Саша Тайнов (он же Зембин), переодеваясь прелестной девушкой, настолько входит в роль, что это рождает новые повороты сюжета, связанные с ситуацией испытания мужественности героя и его принадлежности к русскому национальному миру.

Роман москвича И. Глухарева «*Графиня Рославлева, или Супруга-героиня, отличившаяся в знаменитую войну 1812 года*» [11] адаптировал романную идеологию Загоскина для массового низового читателя, предлагая набор расхожих правил и нравственных сентенций, призванных разрешить любые противоречия. Его героиня, «пленительная Ольга», пылая «ревностным патриотизмом» и ненавистью к врагу, под именем графини Рославлевой отправляется в армию и вместе с мужем сражается за царя и отечество. Главная романная интенция – через счастливые развязки судеб всех персонажей убедить читателя в национальном

превосходстве: «Дух русского народа велик, чувства доброты неизъяснимы! Пускай иностранцы – сии завистливые и неверные представители характера великих россиян говорят противное... одна презренная зависть заставляет их клеветать на нас» [11, I, с. 75]. В итоге складывались две своеобразные разновидности исторического романа о 1812 году – петербургская и московская, разнящиеся и положенной в основу идеологемой, и способом беллетристического освоения темы.

Обращение к теме 1812 года активизировало освоение жанра исторического романа русской литературой. В 1830-е гг. «вышло в свет 93 отечественных исторических романа – больше половины всей романной продукции того периода», чаще всего историческим фоном в них служила эпоха Отечественной войны 1812 года (15 названий) [35, с. 419, 421]. Вопреки художественным несовершенствам, отмеченным критикой, читатели находили в этих романах не только реалии 1812 года, но и живую связь с современностью, свидетельство тому – многочисленные переиздания и отклики современников. Так, Жуковский, несмотря на первоначальные опасения, признает, что Загоскину удалось справиться с труднейшей задачей и в целом верно воссоздать историческую картину [23]; в последние дни своей жизни вел. князь Константин Павлович «с изъяснением особенного удовольствия» дважды перечитывает болгаринского «Петра Ивановича Выжигина» и благодарит автора за роман [26, с. 406]; Т. Н. Головина недавно опубликовала переписку провинциальных русских помещиков, посвященную любимому чтению – неоднократно перечитываемым «Леониду» Зотова и «Рославлеву» Загоскина [13, с. 58–62].

Русский исторический роман в начале своего становления чутко уловил тему, на которой вырос не только массовый извод жанра, но и его вершина – роман Толстого «Война и мир», не сразу опознанный русской культурой в качестве такового (вспомним, что Вяземский видел в нем «отрицание и унижение истории», святотатственное «низведение исторической картины до карикатуры и пошлости» [10, с. 186, 188]). Нельзя не напомнить и того факта, что замысел толстовского романа сложился в исторический период,

созвучный 1830-м гг. – «в атмосфере разбуженного Крымской войной и общественным подъемом интереса к 1812 г., усиленного полувекowym его юбилеем и вновь нахлынувшими в результате польского восстания 1863 г. воспоминаниями о наполеоновских войнах», и явился ответом Толстого «на животрепещущие запросы своего времени» [39, с. 256].

«Чужое» в «Войне и мире» – необходимый канал понимания «своего» (чего стоят одни раздражающие читателя подстрочки – переводы с французского). По-прежнему герой проводится через дуэль и плен, при этом плен имеет значение инициации – в нем происходит мировоззренческое перерождение, приобщение к высшей правде; для осознания собственной идентичности необходимо испытание столкновением с культурно чуждым персонажем, будь то Наполеон (для Андрея Болконского) или испытывавший влияние чужого национального мира Анатолий Курагин (для Наташи и княжны Марьи); низводится до логического завершения сюжетная линия женщины, дискредитируемой связью с «чужим» миром (смерть Элен); продолжает сюжетно работать иначе осмысленный мотив «ложной» невесты, предназначенной другому; остаются жить и создают семью герои, соединившиеся с народной, общенациональной правдой. Вряд ли следует видеть в этом одно лишь прямое влияние романа Загоскина. Сформировавшиеся в романах 1830-х гг. базисные структурные элементы становятся жанровой топикой, сохраняясь трансформированными в толстовском романе; по всей видимости, их следует отличать от непосредственных генетических предпосылок. В любом случае, мысль Ю. Н. Тынянова, что роман Толстого не соотносится с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой, поддержанная Д. Ребеккини [35, с. 423], нуждается в некоторой корректировке. Важно, что у Толстого «чужое» (в том числе и наполеоновское) предстает как «чуждое» (синоним «ложного»), получая не национально-культурное, а нравственное измерение, что ведет к перерождению самой природы исторического романа, меняя статус героя и художественную концепцию личности в истории.

Вместе с тем первые русские романы о войне 1812 года не только сыграли существенную роль в становлении жанра исторического романа (беллетристического и классического), но и (до того как идейно оформились западничество и славянофильство) смогли дать представление о сложности национально-культурного самоопределения, разнонаправленности стратегий идентификации в ситуации господствующей антагонистической культурной модели¹⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сравнивая оба романа, Н. А. Полевой писал, что «они стоят на одинаковой степени достоинства эстетического, исполнены одним духом, погрешности их одинакие...» [32, с. 93].

² Старший, Огюст, погиб в сражении при Аустерлице, средний, Альфонс, и младший, Шарль, участвовали в сражении при Бородино – последний погиб в сражении под Кульмом в 1813 г.

³ «Хотя Барклай в третьем поколении являлся русским подданным, в обществе его воспринимали как иноземца, прибалтийского немца (лифляндца), или, по выражению Багратиона, “чухонца”. Это обстоятельство дало возможность противникам военного министра строить и вести яркую критику, активно используя тезис о “засилье иностранцев”» [см.: 5, с. 58–59].

⁴ Историк Е. В. Анисимов, блестяще полемизируя с нелепыми фобиями, живущими и в современной научной литературе о засилье бездарных иностранцев в армии и об отсутствии у них патриотизма, приводит выразительный героический мартиролог воевавших в 1812 г. за Россию выходцев разных наций – немцев и французов [см.: 3, с. 574–578].

⁵ Симптоматично в этом отношении восприятие личности поляка Булгарина: до сих пор на одном полюсе оказывается представление о нем как о перебежчике, заслуживающем сурового наказания по законам военного времени, а на другом – как о русском патриоте, разведчике в наполеоновской армии [40].

⁶ О близости авторских установок в изображении салона А. П. Шерер и кн. Радугиной в «Рославле» см.: [42, с. 112–113].

⁷ П. Х. Граббе в своих мемуарах писал о Фигнере: «Я не любил этого человека: в нем было что-то демонское <...>. Этот человек, по примечательным своим дарованиям и злодействам, заслуживает внимания и омерзения. Хитрый до коварства, неустрашимый, вкрадчивый, умный, он скоро сделался партизаном замечательным... Его лучшей и частой забавой было, внушив ласковым разговором с пленными офицерами ве-

сельность и доверие к себе, убивать их неожиданно из пистолета и смотреть на предсмертные их мучения...» [14, с. 414–415].

⁸ Булгарин одним из первых в литературе дал объективную оценку Барклаю-де-Толли [см.: 6, с. 18; 7, с. 176].

⁹ Симптоматично, что только простые мужики (и близкий к их точке зрения автор) свободны от обаяния Сеникура, глазами дворового мужика Загоскин дает его откровенно сниженный портрет: «Помилуйте!.. забрался в барские хоромы да захватил под себя всю половину покойного мужа Прасковьи Степановны. Ну пусть он полковник, сударь; а все-таки француз, все пил кровь нашу <...>. И посмотрите как отъелся; какой стал гладкий... Бык быком!» [21, I, с. 416].

¹⁰ Полемическая направленность образов сестер Лидиных в романе Загоскина по отношению к сестрам Лариным впервые отмечена в: [12, с. 98–102].

¹¹ Отметим возможный номинативный пушкинский «след»: Полиной называет героиню, носящую русское имя Пелагея, ее мать-галломанка Прасковья Степановна, как бы отсылая к пушкинскому претексту: «звала Полиною Прасковью».

¹² Впервые об этом см.: [16, с. 324].

¹³ Что «Рославлев» Пушкина не предполагал продолжения, считал Ю. Г. Оксман [см.: 33, с. 730–731; см. также: 41].

¹⁴ «Можно было бы предположить, что Загоскин, как непосредственный участник в войне 1812 года, даст более полное описание ее в своем романе. Однако вместо интересных сведений и картин, переданных очевидцем, его роман переполнен такими же лубочными красками и эффектами, как многие другие», – писал Н. К. Грунский, вменяя Булгарину те же недостатки [15, с. 292–293]. Причины он видит как в идеологических установках, ограничивающих художественность, так и в беллетристическом, вторичном характере таланта первых русских романистов. [См. также: 31, с. 125–126; 38, с. 695].

¹⁵ О неизжитой остроте проблемы для русской культуры свидетельствует сравнительно недавняя публицистическая работа Е. А. Вертлиба, посвященная утверждению идеологемы загоскинского «Рославлева» и ниспровержению ответа Пушкина и всего пушкинского начала в русской культуре. В трактовке автора Пушкин – «чужое», замаскировавшееся и ошибочно принимаемое русской культурой за «свое»: «Вот и попробуй тут уточни границы „чужого“, казавшегося веками “своим”», – сетует он, обнаруживая пугающую пушкинскую широту, называемую им этической двойственностью и двуличием [см.: 9, с. 18].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М., 1966.
2. Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996.
3. Анисимов Е. В. Генерал Багратион. Жизнь и война. 2-е изд. М., 2011.
4. Батюшков К. Н. Письмо Н. И. Гнедичу, октябрь 1812 // *Батюшков К. Н. Сочинения*: в 3 т. Т. III. Письма. СПб., 1886. С. 208–212.
5. Безотосный В. М. Группировки российских генералов в 1812–1814 годах // «Цепь непрерывного предания...»: Сб. памяти А. Г. Тартаковского. М., 2004. С. 48–90.
6. Беляев Ю. А. «За Отчизну раны святы» // И славили Отчизну меч и слово: 1812 год глазами очевидцев. Поэзия и проза. М., 1987. С. 5–23.
7. Бродский Н. Из литературных отражений Отечественной войны // Отечественная война и ее причины и следствия: Иллюстрированный сб. М., 1912. С. 165–181.
8. Булгарин Ф. Иван Выжигин. Петр Иванович Выжигин. М., 2002.
9. Вертлиц Е. 1812 год у Пушкина и Загоскина (К вопросу об истоках русского самосознания) // Русское – от Загоскина до Шукшина (опыт непредвзятого размышления). СПб., 1992. С. 7–164.
10. Вяземский П. А. Воспоминания о 1812 годе // Русский архив. 1869. № 1. Стб. 181–216.
11. [Глухарев И. Н.] Графиня Рославлева, или Супруга-героиня, отличившаяся в знаменитую войну 1812 года: в 2 ч. М., 1832.
12. Глухов В. И. О творческом замысле повести Пушкина «Рославлев» // Научные доклады высшей школы: Филологические науки. 1962. № 1. С. 98–107.
13. Головина Т. Н. Исторические романы 1830-х годов в оценках читателей-современников // Забытые и второстепенные писатели XVII–XIX веков как явление европейской культурной жизни: Материалы междунар. научн. конф. Т. 1. Псков, 2002. С. 58–62.
14. Граббе П. X. 1812 год // России двинулись сыны: Записки об Отечественной войне 1812 года ее участников и очевидцев. М., 1988. С. 378–421.
15. Грунский Н. К. Наполеон I в русской художественной литературе // Филологический вестник. 1898. Т. 40. № 3–4. С. 193–324.
16. Грушкин А. И. «Рославлев» // Временник Пушкинской комиссии. 1941. Вып. 6. С. 323–337.
17. Гуковский Г. А. Об источнике «Рославлева» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4/5. С. 477–479.
18. Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., 1957.
19. Державин Г. Р. Гимн лироэпический на прогнание французов из отечества // Сочинения Г. Р. Державина / Под ред. Я. К. Грота: в 9 т. СПб., 1864–1883. Т. 3. С. 161.
20. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 2. Л., 1972.
21. Живов В. М. Чувствительный национализм: Карамзин, Ростопчин, национальный суверенитет и поиски национальной идентичности // Новое литературное обозрение. 2008. № 3 (91). С. 114–140.
22. Загоскин М. Н. Сочинения: в 2 т. М., 1988.
23. Загоскин С. М. Воспоминания // Исторический вестник. 1900. Т. 79. № 1. С. 55–56.
24. Зотов Р. М. Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона: в 4 ч. СПб., 1832.
25. Иванов Ф. Ф. Письмо к издателю «Амфиона» // Сочинения и переводы Ф. Ф. Иванова: в 4 ч. М., 1824. Ч. I. С. 44–51.
26. Из архива Ф. В. Булгарина (Письма к нему разных лиц) // Русская старина. 1901. Т. 105. № 2. С. 383–408.
27. История русского романа: в 2 т. Т. 1. М.; Л., 1962.
28. Киселева Л. Н. Фаддей Булгарин о наполеоновских войнах: К вопросу о прагматике мемуарного текста // «Цепь непрерывного предания...»: Сб. памяти А. Г. Тартаковского. М., 2004. С. 91–104.
29. Лажечников И. И. Новобранец 1812 года (Из моих памятных записок) // И славили отчизну меч и слово: 1812 год глазами очевидцев. Поэзия и проза. М., 1987. С. 625–638.
30. Пинчук А. Русский исторический роман: Р. Зотов // Филологические записки. Воронеж. 1914. № 3. С. 315–339.
31. Покровский В. К. 1812 год в русской повести и романе // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1912. Кн. 4. (243); Отд. I, С. 123–130.
32. Полевой Н., Полевой Кс. Литературная критика. Л., 1990.
33. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 6 т. Т. 4. М.; Л., 1936.
34. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М.; Л., 1937–1959.
35. Ребеккини Д. Русские исторические романы 30-х годов XIX века (Библиографический указатель) // Новое литературное обозрение. 1998. № 34 (6). С. 416–433.
36. Сакулин П. Н. Русская литература: в 4 т. Т. 2. М., 1929. С. 492.

37. Северная пчела. 1831. № 42. 21 февр.
38. *Скабичевский А.* Наш исторический роман в его прошлом и настоящем // *Скабичевский А.* Сочинения : в 2 т. Т. 2. СПб., 1895. Стб. 560–702.
39. *Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика: Опыт историко-лингвистического изучения. М., 1980.
40. *Филатов Н.* Тайные розыски, или Шпионство: Правдивое жизнеописание офицера российской секретной службы, литератора и патриота Фаддея Венедиктовича Булгарина. СПб., 2006.
41. *Филиппова Н.* Закончен ли пушкинский «Рославлев» // Русская литература. 1962. № 1. С. 55–59.
42. *Щеблыкин И. П.* «Рославлев» М. Н. Загоскина» и «Война им мир» Л. Н. Толстого // Толстовский сборник. Доклады и сообщения XXI Толстовских чтений. Вып. 5. Тула, 1973. С. 111–118.

Концепты и научная картина мира

В статье рассматривается проблема влияния концептов на формирование научной картины мира.

Ключевые слова: понятие; концепт; наука; картина мира; смысл; значение.

V. I. Smirnov

Concepts and a Scientific Picture of the World

In article the influence problem concepts on formation of a scientific picture of the world is considered.

Key words: notion; concept; science; world picture; sense; value.

В настоящее время тема значения концептов в жизни общества – в культуре, искусстве, религии, науке – овладевает все большим вниманием исследователей. Задачей этой статьи является выяснение влияния концептов на формирование научной картины мира.

Анализ текстов в старой латыни показывает, что форма *conceptus* – пассивное причастие. Оно обычно интерпретируется как «зачатый»¹. Суффиксальное производное *conceptaculum* имело значение «вместилище, хранилище» и отражало семантику глагола *concipio* «собирать, содержать». Надо сказать, что исследование основного значения термина концепт в различных узусах (французский, итальянский, испанский, германский, английский) показало сохранность семы «незавершенность, зачаточность» [4].

Более того, основное употребление этого слова имело в целом физиологическую семантику (ср.: концепт – контрацепт).

Так продолжалось до XIII в., пока так называемые концептуалисты – Пьер Абеляр, Иоанн Солсберийский, Альберт Великий – радикально не изменили ситуацию. Хотя и у них просвечивается старая семантика, но уже в значении «зародыш», «ядро». Что, собственно, послужило этому причиной? Сразу обратим внимание на то, что слово *conceptus* теперь существительное. Отчетливее всего новое понимание представлено у францисканца Авреолия. Петр Авреолий из Аквитании (ум. 1322 г.) полагает, что предметом логики является не объективное, не субъективное и не «разумное бытие» (*ens rationis*), но только лишь *intentio*, «направленность», «обращенность» мышления к предмету. В основе интенции лежит то особое бытие, где нет различия между мыслящим и мыслимым. Приведем высказывание Авреолия: «Ясно, что интенции сами по себе не есть акты мышления, как это представляет себе второе и третье мнения [из только что указанных]. Они не есть также и познанный объект, поскольку он образует основание для акта мышления в данном виде и поскольку такого рода отношение есть [только] абстрактная интенциональность (*intencionalitas abstracta*), как это утверждает второе мнение. Но интенции суть сам объективный концепт, образованный самим интеллектом, неразличимым образом завершающий пассивную концепцию и ту вещь, которая с ее помощью конципируется (*claudens indistinguibiliter conceptionem passivam et rem; quae concipitur per ipsam*). Поэтому [у нас] названа одним и тем же интенция, что и концепт; и первая интенция – то же, что и концепт первого порядка, так что интеллект образует формы не в связи с рефлексией над вещами, но он – выше своих собственных концептов. Что же касается вторых интенций, то они являются концептами второго порядка, поскольку интеллект производит путем рефлексии и обращения – [тоже] выше первых концептов... Заключаются же все эти интенции подобного рода в предикаменте отношения, как это ясно из того, что универсальность есть универсальное отношение к частному и подобным же образом частность является

отношением к универсальному. Также утверждение и отрицание являются некоторого рода отношениями, а связь также есть отношение крайних [терминов] к среднему... Следовательно, логик рассуждает об этих интенциях не постольку, поскольку они суть бытие разума (*entia rationis*)... но – поскольку они сводятся к речи либо в смысле предложения, либо силлогистической, либо к высказываемой бессвязно» [цит. по: 8].

Здесь важным является понятие речь. Средневековые схоласты использовали этот термин в двух значениях: *dictio* – произнесенное, высказанное, и *vox* (греч. *phone*) – звук. Чаще использовали это второе значение, следуя традиции, еще заложенной Порфирием (*voces*). Термин же *logos* употреблялся сразу в двух значениях: как речь и как мысль. Концепт находился внутри логоса и определял его саморазвитие. Этот Логос в латинице, например у Абеляра, обозначался термином *sermo* (речь)².

В достаточно интересном труде по средневековью С. С. Неретина утверждает, что образованию концептов способствовало разделение между языком и речью [10]. Надо сказать, что философия языка – это предмет современности. Более того, тексты, в том числе и приведенный мною выше, указывают на логику и только на логику. Другое дело, что это за логика была? Конечно же, это была смесь силлогистики, идущей от Аристотеля, и логики высказываний, идущей от стоиков³. Нарушения логики, например эквивокация (в силлогистике можно считать аналогом учетверение термина), по мнению автора, вкупе с тропизмом создавали условия для возникновения концептов. Нам представляется, что все-таки головоломка о природе универсалий и попытки ее решения являются основными.

В полемике вокруг природы универсалий определяется статус вещи (*res*). Это привело к установлению особого пространства представлений (своеобразного модуса бытия) – реальности (*realius* – от слова *res*). Сама же *res* не попала ни в категории, ни в понятия, а оказалась в списке трансценденталий (например, у Фомы Аквинского). Концепт – некое ядро, которое, раскрываясь, способствует самозоданию новой реальности внутри логоса. Концепт

осуществляется в духе, ибо мы мыслим в Боге (вначале был Логос, и Логос был Богом, согласно Евангелию от Иоанна).

Дальнейшие попытки выяснения ситуации вокруг концепта сводятся к определению механизмов самораскрытия концепта как ядра. Когда эти механизмы достаточно будут проработаны, мы начнем мыслить Бога. А это уже Новое время. И сейчас исследование концепта переживает настоящий ренессанс – написано множество монографий, статей. Особенно успешно ведется работа в культурологии. Категория концепта фигурирует сегодня в исследованиях философов, логиков, психологов, культурологов. Она несет на себе следы всех этих внелингвистических интерпретаций.

Впервые в отечественной науке термин концепт был употреблен С. А. Аскольдовым-Алексеевым в 1928 г. Он определил концепт как мысленное образование, которое замещает в процессе мысли неопределенное множество предметов, действий, мыслительных функций одного и того же рода (концепты *растение, справедливость*, математические концепты) [2, с. 269].

Приведем некоторые определения концепта:

1. Концепт – это идея, включающая абстрактные, конкретно-ассоциативные и эмоционально-оценочные признаки, а также спрессованную историю понятия [19, с. 412].

2. Концепт – это абстрактное научное понятие, выработанное на базе конкретного житейского понятия [18, с. 246].

3. Концепт – сущность понятия, явленная в своих содержательных формах: в образе, понятии и в символе [6, с. 19–20].

4. Концепты – своеобразные культурные гены, входящие в генотип культуры, самоорганизующиеся интегративные функционально-системные многомерные (как минимум трехмерные) идеализированные формообразования, опирающиеся на понятийный или псевдопонятийный базис [9, с. 16–18].

5. Концепты – ментальные образования, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые осознаваемые типизируемые фрагменты опыта» [5, с. 59], «многомерное ментальное образование, в составе которого выделяются образно-перцептивная, понятийная и ценностная стороны» [5, с. 71], «фрагмент

жизненного опыта человека» [5, с. 3], «переживаемая информация» [5, с. 128], «квант переживаемого знания» [5, с. 361].

6. Концепт – это «представление о фрагменте мира» [13, с. 8].

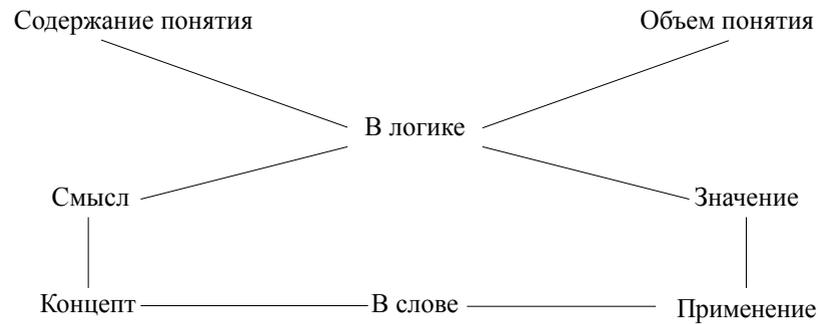
7. Концепт – дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества; концепт кодируется в сознании индивидуальным чувственным образом и является базовой единицей универсального предметного кода человека; концепты правильнее интерпретировать прежде всего как единицы мышления, а не памяти, поскольку их основное назначение – обеспечивать процесс мышления; концепт не обязательно имеет языковое выражение – существует много концептов, которые не имеют устойчивого названия и при этом их концептуальный статус не вызывает сомнения; далеко не все концепты «отправляют к высшим духовным сущностям» – многие концепты носят эмпирический характер (бежать, красный, окно, рука, нога, голова и т. п.); не обязательна и этнокультурная специфика для концепта; не все концепты имеют и ценностную составляющую (к примеру, пространственные и временные концепты не имеют ценностной составляющей) [14].

Уже данная выборка указывает на то, что при определении термина «концепт» точки зрения радикально расходятся вплоть до взаимоисключения. Однако большинство авторов согласны со следующими утверждениями: это некое относящееся к сфере сознания образование, хотя аморфное по структуре, но целостное по сути. Выражается оно в образе, понятии, символе. Самоорганизующееся многомерное формообразование, по аналогии сходное с геном. Это последнее утверждение сближает его со средневековым представлением о концепте.

Если в схоластике употребление концепта ограничивалось сферой философии и теологии, то сегодня этот термин употребляется в широких областях знания. Нас здесь интересует сфера науки. Очевидно, что в современном (научном и ненаучном) узусе эти термины расходятся в употреблении.

Наука оперирует понятиями. Поэтому необходимо выяснить соотношение между двумя этими терминами. В статье «Концепт» своего словаря «Константы. Словарь русской культуры» Ю. С. Степанов пишет: «В системе Г. Фреге и А. Черча термином концепт называют лишь содержание понятия; таким образом, термин концепт становится синонимичным термину смысл. В то время как термин значение становится синонимичным термину объем понятия» [19, с. 414].

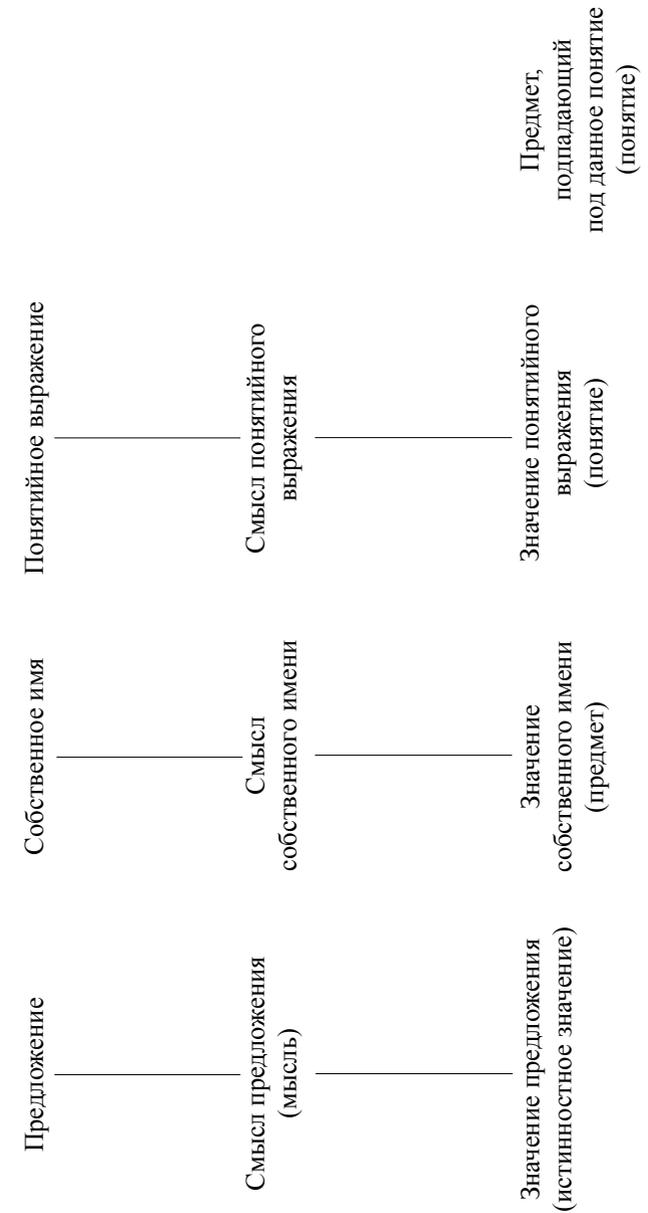
Покажем схематически:



Классический семантический треугольник Фреге:



Поясняющая схема Фреге



Для перехода от понятийного выражения к предмету требуется одним шагом больше, чем при переходе от собственного имени к его значению – ибо понятие может быть пустым, но от этого понятийное выражение не перестает быть приложимым в науке. Я поместил обозначение последнего шага – шага, ведущего от понятия к предмету, сбоку, чтобы показать, что совершается он на том же уровне: предметы и понятия одинаково объективны <...>. Для применения в художественно-поэтической области (*dichterisch*) достаточно, чтобы все имело какой-то смысл, для науки же необходимо наличие значений. В своих „Основаниях [арифметики]“ я еще не проводил различия смысла и значения <...>. То, что я ранее называл содержанием, подлежащим оценке, я теперь разложил на мысль и истинностное значение. Акт суждения в узком смысле можно было бы охарактеризовать как переход от мысли к истинностному значению» [21, с. 492].

Надо отметить, что Фреге вообще не употребляет термина концепт. Да и отождествление понятий смысла и мысли вызывает, по крайней мере, удивление. Ведь и само-то слово «смысл» может быть прочитано как «с-мысл». Хотя аналогия не есть доказательство, но она уместна, когда необходимо найти иной путь поиска. В данном случае аналогией может послужить прочтение: спутник – «с-путник». Смысл – то, что сопутствует мысли. Возможно, это мысль, но – сопутствующая. Тогда надо выяснить, какова ее функция.

А вот другое определение смысла: «Смысл – это и выражаемое, то есть выраженное предложением, и атрибут положения вещей. Он развернут одной стороной к вещам, а другой – к предложениям. ... Смысл есть „событие“, при условии, что событие не смешивается со своим пространственно-временным осуществлением в положении вещей» [3, с. 42], – пишет Ж. Делёз, внося элемент динамики. Здесь много взято от логики стоиков, которая так привлекала средневековых мыслителей, придумавших концепт. Делёз не скрывает своего заимствования от стоиков.

Еще больше экспрессии задано в определении А. В. Смирнова. Он понимает смысл как самостановление. «Содержательность, находящаяся в „смысле“, – пишет он, – это способность к трансля-

ции, способность к переплавлению себя в другое» [16, с. 24]. Добавим сюда уточнения⁴. Смысл – констелляция жизнеотношений при встрече знаний, т.е. отношение открытого вхождения в открытость данного знания. Именно в смысле приютилось истолкование, ибо интерпретация придает жизненности знанию. В коллизии «безусловное – условность (совокупность условий)» смысл открывает двери обусловленности, т.к. он определяет условия позволительной реализации возможности понимания. Смысл не выражает, а выражается в значении. Однако он сам по себе выразителен (и в этом парадокс). Смысл охватывает открытость в оболочке знания. Охваченность в той степени, в какой она есть здесь и теперь, назовем о-смысленностью. Неупорядоченная осмысленность есть бес-смыслица. Поэтому смысл предполагает *настроенное* вхождение, где упреждающий Зов развоплощается как становление.

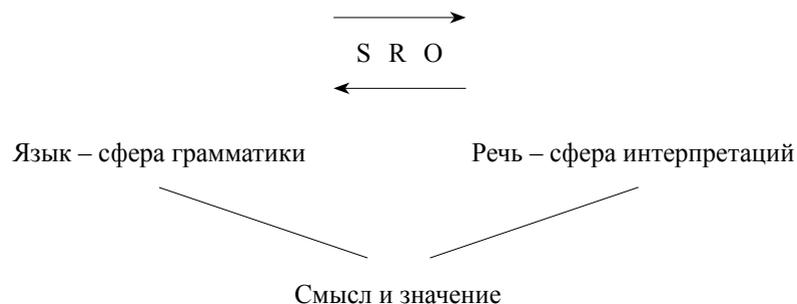
Знание всегда есть некая совокупность (со-знание), которая всегда избыточно самодостаточна. Смысл поэтому проникающе распространяется в облик знания, преобразуя последнее. Самодостаточность говорит лишь о целостности, но не о замкнутости. Наличие совокупной избыточности позволяет перетеканию знаний друг в друга. Отсюда делаем вывод, что сам по себе процесс познания предполагает полноту всех возможных смыслов.

Именно смысл – источник возникновения нового знания, мостик между сущим и бытием, обретение знание бытия. Смысл обретает свое бытие через значение, которое, в свою очередь, возможно только благодаря смыслу. Так мы приближаемся к тайне творчества, включая научное творчество.

Теперь вернемся к высказыванию Ю. С. Степанова и применим закон обратного отношения между объемом и содержанием понятия, т.е. между значением и смыслом (да еще заменим термин «смысл» термином «концепт»). Думаю, что из сложившегося клубка противоречий не удастся выкарабкаться. Концепт – вполне самостоятельное формообразование. В нем есть и план содержания, и план выражения. Оценка его со стороны отношения язык – речь вполне правомерна, как, впрочем, и относительно понятия. Отнесение концепта только к речевой стихии (что мы

видим у целого ряда авторов) так же неправомерно. Конечно же, надо исходить из познавательной ситуации.

Применим это к концепту:



Смысл и значение присутствуют в обеих частях рисунка. Истина по своему статусу принципиально событийна. В субъектно-объектных отношениях лучше не устанавливать что раньше, т. к. само время еще должно быть подвергнуто рефлексии. В истолковании многое зависит от области применения (например, теология, искусство, наука). В любом случае, поставив вопрос о языке, можно уверенно сказать, что язык всегда сопутствует толку. Более того, герменевтический акт не сводится только к стихии языка, ибо соупутствие – и помощь, и помеха. Поскольку знание является фактором жизнеотношений, постольку оно входит в толк. И снова мы приходим к идее событийности знания. Эта-то событийность и составляет континуум среды.

Концепт находится между образом и понятием. Именно это его неприкаянное пребывание задает ему особые функции. Конечно, он не годится для формирования научной теории. Но у него другая миссия – создавать научную картину мира.

Термин «картина мира» впервые встречается в области физики в конце XIX – начале XX в. С 60-х гг. XX в. проблема картины мира стала рассматриваться в семиотике в процессе изучения первичных и вторичных моделирующих систем (мифа, фольклора, религии, поэзии, живописи и языка). Картина мира – результат, к которому

приходят исследователи в процессе обработки представлений об окружающей среде и человеке. В то же время на их формирование существенно влияют язык, традиции, воспитание, обучение и другие социальные факторы.

Явления и предметы окружающей нас действительности представлены в человеческом сознании в форме некоего внутреннего образа, представления. По мнению А. Н. Леонтьева, существует особое «пятое квазиизмерение», в котором человеку представлена окружающая его действительность: «Это – „смысловое поле“, система значений» [7, с. 56]. Иначе говоря, в подсознании человека формируется некая модель каждого явления, происходящего в окружающем его мире, так называемый «образ». Образ мира, по Леонтьеву, – «не перцептивная картинка, а некоторое относительно стабильное образование, являющееся результатом обработки данных восприятия. Вся новая информация встраивается в некоторую имеющуюся у субъекта структуру. Образ мира регулирует деятельность субъекта» [7, с. 61]. Отметим, что некоторые авторы отождествляют образ мира и концепт.

Идеи А. Н. Леонтьева в дальнейшем развили С. Д. Смирнов и В. В. Петухов. Образ мира, как установил первый, «является ядерной структурой по отношению к картине мира – своему модальному оформлению» [17, с. 149]. «Образ мира – иерархическая структура когнитивных репрезентаций; гипотеза о типичном состоянии реальности. Это структура, в которой закрепляются все когнитивные приобретения субъекта. Итак, всё сказанное выше позволяет заключить, что образ мира – это иерархическая система когнитивных репрезентаций. А картина мира – это система образов», – уточнил второй [12, с. 13].

Картина мира как субъективный образ объективной реальности, не переставая быть образом реальности, опредмечивается в знаковых формах, не запечатлеваясь полностью ни в одной из них [15, с. 21]. Отмечается, что картина мира имеет двойственную природу как неопредмеченный элемент сознания и жизнедеятельности человека и объективированное в виде опредмеченных образований, «следов», оставляемых человеком в процессе жизнедеятельности.

Картина мира создается в результате двух различных процедур: 1) экспликации, экстрагирования, опредмечивания, объективирования и осмысления образов мира, лежащих в основе жизнедеятельности; 2) созидания, творения, разработки новых образов мира, осуществляемых в ходе специальной рефлексии, носящей систематический характер. Функции картины мира вытекают из природы и предназначения в человеческой жизнедеятельности мировидения человека, составной частью которого и является картина мира [15, с. 24–25].

Концепт выступает своеобразным кирпичиком для построения картины мира на первом уровне. А на втором уровне создается концептуальная система (концептосфера), когда формируется вся картина мира. Механизм построения концептуальной системы и роль языка в этих процессах раскрывает Р. И. Павиленис, анализируя ее с логико-философских позиций. Он использует в своих работах термины «концептуальная система» и «концепт», понимая под ними «непрерывно конструируемую систему информации (мнений и знаний), которой располагает индивид о действительном или возможном мире» [11, с. 280]. При этом подчеркивается, что концептуальная система отражает познавательный опыт носителя языка как на языковом, так и на доязыковом этапах. «Еще до знакомства с языком человек в определенной степени знакомится с миром, познает его; благодаря известным каналам чувственного восприятия мира он располагает определенной (истинной или ложной) информацией о нем, различает и отождествляет объекты своего познания. Усвоение любой новой информации о мире осуществляется каждым индивидом на базе той, которой он уже располагает. Образующаяся таким образом система информации о мире и есть конструируемая им концептуальная система» [11, с. 101]. Основными свойствами концептуальной системы Павиленис считает континуальность и последовательность введения концептов.

Общая научная картина мира⁵ функционирует как глобальная исследовательская программа науки, на основе которой формируются ее более конкретные, дисциплинарные исследовательские программы. Вместе с тем, за счет упрощений и схематизаций

картина мира выделяет из многообразия реального мира именно те его сущностные связи, познание которых и составляет основную цель науки на том или ином этапе ее исторического развития. Картина мира предстает как модель мира, которая обобщает опыт и сокровенные убеждения человека, а также выполняет роль своеобразной ментальной карты, с которой он сверяет свои поступки и ориентируется среди вещей и событий реальной жизни. Ее главная функция – направленность на консолидацию человеческого общества. В этом значении научная картина мира выступает как специфическая форма систематизации научного знания, задающая видение предметного мира науки соответственно определенному этапу ее функционирования и развития.

Можно указать на три основных значения, в которых применяется понятие «научная картина мира» при характеристике процессов структуры и динамики науки:

во-первых, оно обозначает особый горизонт систематизации знаний, полученных в различных науках. В этом значении обычно говорят об общей научной картине мира, которая выступает как целостный образ мира, включающий представления о природе и обществе;

во-вторых, термин «научная картина мира» применяется для обозначения системы представлений о природе, складывающихся в результате синтеза достижений естественно-научных дисциплин. Аналогичным образом это понятие может обозначать совокупность знаний, полученных в гуманитарных и общественных науках;

в-третьих, им обозначается горизонт систематизации знаний в отдельной науке, фиксируя целостное видение предмета данной науки, которое складывается на определенном этапе ее истории и меняется при переходе от одного этапа к другому.

Соответственно указанным значениям понятие «научная картина мира» расщепляется на ряд взаимосвязанных понятий, каждое из которых обозначает особый тип научной картины мира как особый уровень систематизации научных знаний – *общенаучную, естественно-научную и социально-научную, специальную научную* картины мира.

Основные компоненты картины мира (представления о фундаментальных объектах, о типологии объектов, об их взаимодействиях и характере причинности, о пространстве и времени) формируются в соответствии с доминирующей категориальной матрицей, представленной философскими и мировоззренческими основаниями науки. Если объекты, осваиваемые наукой, соответствуют тем системным характеристикам, которые определены категориальными смыслами философско-мировоззренческих оснований, то картина мира может развиваться, ассимилируя все новые факты и теоретические выводы, не требуя трансформации этих оснований.

Оговоримся:

Во-первых, картину мира образуют фундаментальные понятия и фундаментальные принципы науки, система которых вводит целостный образ мира в его основных аспектах (объекты и процессы, характер взаимодействия, пространственно-временные структуры).

Во-вторых, важной характеристикой картины мира является ее онтологический статус. Составляющие ее идеализации (понятия) отождествляются с действительностью. Основанием для этого является содержащийся в них момент истинного знания. Вместе с тем, такое отождествление имеет свои границы, которые обнаруживаются тогда, когда наука открывает объекты и процессы, не укладывающиеся в рамки неявно содержащихся в картине мира идеализированных допущений. В этом случае наука создает новую картину мира, учитывающую особенности новых типов объектов и взаимодействий.

В-третьих, в методологических обобщениях классиков науки был поставлен важный вопрос о соотношении дисциплинарных онтологий, таких как физическая картина мира, с общенаучной картиной мира, вырабатываемой в результате междисциплинарного синтеза знаний.

Картина мира зависит не только от системы философских и мировоззренческих идей, но и строится коррелятивно схеме метода, представленной идеалами и нормами науки. В их системе были выявлены основные формы: идеалы и нормы объяснения и описания; доказательности и обоснования знаний; построения и организации знания [15, с. 21].

В каждой из этих форм имеют место три уровня в организации их содержания:

Первый уровень представлен признаками, которые отличают науку от других форм познания (обыденного, стихийно-эмпирического познания, искусства, религиозно-мифологического освоения мира и т. п.). Например, в разные исторические эпохи по-разному понимались природа научного знания, процедуры его обоснования и стандарты доказательности.

Второй уровень содержания идеалов и норм исследования представлен исторически изменчивыми установками, доминирующими в науке на определенном историческом этапе ее развития.

Третий уровень, в котором установки второго уровня конкретизируются применительно к специфике предметной области каждой науки (математики, физики, биологии, социальных наук и т. п.). Например, в математике отсутствует идеал экспериментальной проверки теории, но для опытных наук он обязателен. В физике существуют особые нормативы обоснования, выраженные в принципах наблюдаемости, соответствия, инвариантности. Эти принципы регулируют физическое исследование, но они избыточны для наук, только вступающих в стадию теоретизации и математизации.

Любая специальная научная картина мира принимается сообществом ученых и включается в культуру, предварительно получая философское обоснование, которое проводится в двух планах:

– вводимые в картину мира представления о реальности обосновываются как выражение принятых в науке идеалов и норм исследования. Соответствие картины мира этим нормам устанавливается с помощью принципов теоретико-познавательного характера, выражающих общие закономерности познавательного процесса;

– процесс утверждения специальной картины мира связан с обоснованием ее философскими принципами, в которых выражаются общие особенности и закономерности структуры и взаимодействия материальных объектов.

Философское обоснование специальных научных картин мира дополняется воздействиями на них системы мировоззренческих смыслов, доминирующих в культуре соответствующей исторической эпохи.

Эти смыслы не всегда бывают отрефлексированы в системе философского знания, но они также активно участвуют в адаптации каждой дисциплинарной онтологии к культуре ее времени. Такие смыслы могут быть выражены в различных феноменах духовной и материальной культуры, создавая поле значимых наглядных образов, применяемых в различных сферах человеческого познания.

Рассмотрение научного знания как полиструктурного образования и выявление места в нем научной картины мира порождает новый сдвиг проблем. Эти проблемы можно разбить на несколько крупных блоков, каждый из которых, в свою очередь, дифференцируется на ряд специфических методологических задач.

Первый блок можно обозначить как проблематику эвристических функций научной картины мира в эмпирическом и теоретическом исследовании, выяснения механизмов ее функционирования как исследовательской программы, определяющей стратегию научного поиска. В качестве главных задач этого блока выступают исследование эвристической роли картины мира в формировании ядра фундаментальных и частных теорий и анализ ее функций в эмпирическом познании.

Второй блок проблем ориентирован на исследование механизмов изменения картины мира как особого звена, функционирующего на пересечении внутренней структуры науки и ее инфраструктуры. Главными методологическими задачами в рамках этого блока являются: анализ предпосылок и причин, приводящих к смене научных картин мира; изучение специфики формирования новых картин мира в классической и современной (неклассической) науке, выявление конкретных каналов воздействия мировоззренческих и иных социокультурных факторов на процесс смены научных картин мира.

Третий блок проблем связан с анализом типологии научных картин мира с учетом их исторической эволюции. Главными задачами этого блока выступают: обоснование статуса специальных картин мира в качестве компонента структуры науки на материале истории различных научных дисциплин; исследование механизмов взаимодействия дисциплинарных онтологий (специальных картин мира) и общенаучной картины мира; анализ структуры и функций общена-

учной картины мира на разных этапах развития научного познания, изучение ее роли в междисциплинарных исследованиях, удельный вес которых резко возрастает в современной науке. Некоторые из этих проблем уже получили свое решение, но ряд из них находится пока в стадии обсуждения и поиска путей разработки.

Можно зафиксировать две ситуации, выявляющие особенности такого функционирования:

Первая характеризует состояние науки, когда в ней обнаруживаются явления, для которых еще не создано объясняющих конкретных теорий, и когда объяснение и предсказание эмпирических фактов осуществляется на основе сложившейся картины исследуемой реальности.

Вторая характеризуется построением теоретических схем и формулировкой теоретических законов, объясняющих накопленные эмпирические факты.

Обе ситуации позволяют выявить эвристические функции специальной научной картины мира в исследовательском процессе. Именно в них она выступает как программа, целенаправленная на формирование эмпирических фактов и построение конкретных научных теорий.

Функционируя в качестве исследовательской программы, научная картина мира сама развивается в этом процессе, целенаправляя формирование теорий, сама испытывает их активное обратное воздействие. Дело в том, что гипотетическое ядро теории всегда проходит через процедуры эмпирического обоснования, и оно, как правило, уточняется и модифицируется под влиянием опытных фактов. Превратившись благодаря этому в теоретическую схему исследуемой предметной области, оно затем вновь сопоставляется с картиной мира. Таким путем теория объективируется, но при этом в картину мира может быть включено новое содержание, уточняющее и конкретизирующее ее. Но эволюционное развитие картины мира под влиянием генерированных ею теорий и эмпирических фактов возможно лишь в определенных границах – до тех пор, пока наука изучает объекты и процессы, общие структурные характеристики которых выражены в представлениях и принципах картины мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

Но кроме этой критической функции философия выполняет также конструктивную функцию, помогая выработать новые фундаментальные принципы и представления об исследуемой реальности.

Таким образом, само развитие научной деятельности поставило проблему выбора и обоснования онтологических постулатов, посредством которых формулируется научная картина мира и на базе которых разворачивается теоретическое исследование. Многие фундаментальные абстракции, ранее воспринимавшиеся как абсолютно соответствующие объективному миру, утрачивали онтологический статус. Характерно, что отказ от субстанциализации различных типов сил в физике породил довольно радикальную программу перестройки физической картины мира. Многие, и довольно авторитетные, физики в конце XIX столетия выражали сомнение в правомерности онтологизации концепта «сила», который традиционно включался в качестве важнейшего компонента в физическую картину мира. Так, Кирхгоф предложил исключить силу из числа фундаментальных понятий физики, сохранив ее только в качестве производного и вспомогательного теоретического конструкта. Эту программу затем пытался реализовать Герц, предложив формулировку механики, в которой сила исключалась из физической картины мира, а сохранилась лишь как теоретическая идеализация, редуцируемая к пространственной конфигурации точечных масс.

Процедуры объективации базируются на соотношении с представлениями и принципами картин исследуемой реальности конкретных эмпирических знаний и теоретических схем научной дисциплины, что является необходимой предпосылкой их принятия. Объективация обеспечивается онтологическим статусом картины исследуемой реальности, который как бы переносится на эмпирические знания и теоретические модели.

Являясь одним из условий обоснования знаний, эта процедура органично включается в тот многократно осуществляемый познавательный цикл, который обеспечивает как генерацию конкретных теорий и фактов, так и их системную интеграцию. Тем самым все три функции специальных научных картин мира предстают как три взаимосвязанных аспекта внутридисциплинарной динамики знания.

¹ О том, что это причастие, свидетельствует, например, возможность употребляться атрибутивно, в предикатной позиции согласовываться по роду и падежу с подлежащим и употребляться в специфически причастных конструкциях [см.: 4].

² Абелия утверждает, что «общее (universale) есть то, что по природе своей предиктируется о многом». Конкретно он связывал *sermo* именно с происхождением (*a nativitate*) представлений у человека. Предиктирование выступало человеческим установлением (*institutio hominum*), но *vox* имел для Абелия не человеческое, но только физическое, природное и чисто единичное происхождение и значение, неспособное стать принципом обобщенной предикации. Не случайно, по Абелияру, высказанная речь воспринимается как «концепт в душе слушателя» [см.: 1, с. 121].

³ В знак правоты подобного утверждения говорит «Логика Пор-Рояля», вышедшая в Париже в 1662 г., авторами которой являются А. Арно и П. Николь. Так, в своей борьбе со «Схоластикой», авторы обходят тему логики высказываний (*consequentiae*), семантических парадоксов (*insolubilia*), зачатки временной логики (*obligatoria*) и учение о несобственных символах (*syncategoremata*). Еще раз подчеркнем: пафос всей книги демонстративно критичен по отношению к схоластической логике, направлен на ее разоблачение.

⁴ См. об этом в моей статье: *Смирнов В. И. О понятии смысла // Человек и современный мир. СПб., 1997. С. 37–39.*

⁵ Основные положения о научной картине мира даются по: [20].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Абелия П.* Теологические трактаты. М., 1995.
2. *Аскольдов С. А.* Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М., 1997.
3. *Делёз Ж.* Логика смысла. М., 1998.
4. *Демьянков В. З.* Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке // Когнитивные аспекты лексикографии. [Сайт В. З. Демьянкова]. [URL]: <http://www.infolex.ru/Concept.html> (дата обращения 29.08.2012).
5. *Карасик В. И.* Введение в когнитивную лингвистику. М., 2004.
6. *Колесов В. В.* Язык и ментальность. СПб., 2004.
7. *Леонтьев А. Н.* Избранные психологические произведения : в 2 т. М., 1983. Т. 1.

8. Лосев А. Ф. Средневековая диалектика // Золотая философия. [Сайт]. [URL]: <http://philosophy.allru.net/perv236.html> (дата обращения 29.08.2012).
9. Ляпин С. Х. Концептология: к становлению подхода // Концепты. Научные труды Центроконцепта. Вып. 1. Архангельск, 1977. С. 16–18.
10. Неретина С. С. Тропы и концепты. М., 1999 // Философский портал. [интернет ресурс]. [URL]: <http://philosophy.ru/iphras/library/neretina/index.html> (дата обращения 20.08.2012).
11. Павленис Р. И. Проблема смысла: Современный логико-функциональный анализ языка. М., 1983.
12. Петухов В. В. Образ мира и психологическое изучение мышления // Вестник МГУ. Сер. 14: Психология. 1984. № 4. С. 12.
13. Пименова М. В. Душа и дух: особенности концептуализации. Кемерово, 2004.
14. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика // Библиотека Zinki.ru. [интернет ресурс]. [URL]: <http://zinki.ru/book/kognitivnaya-lingvistika/ponyatie-koncepta> (дата обращения 19.08.2012).
15. Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М., 1988.
16. Смирнов А. В. Логика смысла: теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. М., 2001.
17. Смирнов С. Д. Понятие «образа мира» и его значение для психологии познавательных процессов // А. Н. Леонтьев и современная психология. М., 1983. С. 149.
18. Соломоник А. Семиотика и лингвистика. М., 1995.
19. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.
20. Степин В. С., Кузнецова Л. Ф. Научная картина мира в культуре техногенной цивилизации. М., 1994.
21. Фреге Г. Логика и логическая семантика. М., 2000.

К вопросу об эстетической реальности

В статье предпринята попытка раскрыть специфические особенности и природу эстетической реальности. Прослеживаются основные этапы в истории определения рассматриваемого понятия. Выявляется и акцентируется проблема роли знаковой составляющей в процессе сложения содержательного элемента и структуры мира эстетической реальности. *Ключевые слова:* эстетическое; эстетическая реальность; виртуальная реальность; искусство; художественный язык; выразительные средства; художественное произведение; структура; содержание; форма.

S. V. Rjzanova

To a Question on an Aesthetic Reality

In given article attempt to open specific features and the nature of an aesthetic reality is undertaken. The basic stages in history of definition of considered concept are traced. The problem of a role of a sign component in the course of addition of a substantial element and structure of the world of an aesthetic reality comes to light and accented.

Keywords: aesthetic; aesthetic reality; virtual reality; art; art language; expressive means; work of art; structure; maintenance; form.

Существует мнение о том, что искусству нельзя научиться по учебникам, так как оно воплощает в себе творческое вдохновение мастера, интуитивно постигаемые им истины. Действительно, искусство конструирует специфический мир по отношению к эмпирической действительности, будучи сопряженным с богатой

палитрой эмоциональных переживаний человека. В то же время искусство – это одна из форм знания – художественное знание, которое предстает как личностно-субъективное отражение мира на основе художественных образов. Оно включает в себя знаковые системы разных видов искусств, однако к ним не сводится: искусство отнюдь не является набором готовых формул, дающих художнику законченный образ. Смысловая нагруженность художественного образа, не позволяющая дать однозначное толкование последнего, говорит о более глубоком содержании художественного знака, нежели простая передача информации, как, например, в языке науки. Все это свидетельствует о том, что природа художественных знаковых систем носит качественно иной характер, отличающий их от знаков, образующих язык науки или языки общественно-коммуникационных систем (как естественных, так и искусственных), делая тем самым вопрос о природе художественного знака весьма актуальным для таких отраслей научного знания, как эстетика и искусствознание.

Преобразуя окружающий мир в соответствии с законами красоты, эстетически осмысляя его, искусство создает особую реальность – эстетическую. Опираясь в своем постижении объективно существующей реальности, являющейся исходным материалом акта эстетического освоения мира, на все богатство и многообразие форм последнего, эстетическая реальность обладает определенным сходством с материальным миром реальности физической. Это бесспорно. Однако, несмотря на всю жизненность воспроизведения явлений действительности, мир эстетической реальности имеет принципиальные отличия, касающиеся такого основополагающего фактора существования последней, как язык искусства.

Строго говоря, понятие «реальность», происходящее от латинского слова «realis», что значит «вещественный», «действительный», прежде всего раскрывает сущность мира физической реальности, имея прямое отношение к природным стихиям (таким, например, как огонь, вода, воздух, земля), а также к миру живой и неживой природы. В то же время понятие «реальность» с полным правом

можно отнести и к реальности эстетической, так как последняя с большей или меньшей степенью полноты и достоверности отражает явления материального мира. Более того, любое произведение искусства, будь то живописное полотно, графический лист, литературный роман или музыкальный экспромт, неизменно несет на себе отпечаток реального физического мира. Являясь продуктом эстетического освоения действительности, оно воплощает широкий спектр человеческих переживаний. Выражая с помощью красок или словесных знаков все то, что волнует человека в реальной жизни, художественное творение тем самым сближает мир эстетической реальности с миром реальности физической. Однако, как бы точно не повторяло изображение реальной жизни оригинал, уже сам факт его расположения на плоскости вносит в произведение момент условности, идет ли речь о живописной картине, графическом листе или романе. Сходство здесь относительно: оно достигается не в результате детального воспроизведения реальности, а благодаря убедительной передаче цветовых и тональных отношений, красочности, меткости и выразительности литературного языка. Поэтому можно сказать, что мир эстетической реальности – это отнюдь не воспроизведение реальных предметов или явлений, это – их имитация. Таким образом, пространство эстетической реальности, обладая своими собственными, только ей присущими качествами, своей особой структурой, являет собой мир, принципиально отличный от мира физической реальности.

Как известно, понятие «эстетическая реальность» было выдвинуто А. И. Герценом, который рассматривал его в связи с социальными факторами. Однако первые попытки выявить природу мира художественной реальности предпринимались еще в античности. Идея одновременного сосуществования возможных вариантов бытия, в том числе связанных со сферой бытования художественных объектов, становится одной из важнейших областей научных изысканий целого ряда исследователей. Так, например, вопросы происхождения сущности действительности художественного творения оказываются в центре внимания М. Хайдеггера, который решает их в общем контексте онтологических проблем. Утверждая

«всеобщность» бытия, находящуюся, по словам ученого, «над всяким сущим» и превосходящую всеобщность родовую, мыслитель особо подчеркивает значение возможности, которую ставит выше действительности. А так как сущее для Хайдеггера субъективно («всегда мое»), то, по мнению философа, и качества этого сущего отнюдь не являются его наличными «свойствами», но лишь возможными способами быть [16, с. 42]. Следовательно, суть сущего как такового и есть бытие [16, с. 42]. Таким образом, согласно Хайдеггеру, бытие приобретает значение реальности [16, с. 201]. Пытаясь разрешить проблему последней, мыслитель, прежде всего, затрагивает вопросы, связанные с ее доказательностью и познаваемостью. Приходя к выводу о том, что реальное «доступно лишь как внутримирное сущее» [16, с. 202], Хайдеггер «сознание реальности» полагает неким способом бытия-в-мире [16, с. 211]. К этому основополагающему фактору ученый возводит и всю «проблематику внешнего мира» в целом [16, с. 211].

Что же касается собственно понятия бытия, то таковое Хайдеггер трактует, исходя из традиционного понимания реальности – в «смысле чистой вещеналичности» [16, с. 211]. Последней в рассуждениях философа о природе искусства отводится принципиально важное место: поскольку вещьность для Хайдеггера неотделима от произведения искусства, данный факт позволил ученому считать «вещеналичность» «способом бытия» любого объекта действительности, будь то обычные предметы повседневного обихода или творения художественного мира [17]. Однако, подчеркивая значимость вещьности для существования какого-либо творения, мыслитель в то же время убежден в наличии чего-то иного, кроме материальной составляющей этого творения, чего-то, что делает художественное творение подлинно художественным. Это «что-то», согласно Хайдеггеру, есть символ [17]. Вещность художественного творения тем самым приобретает особый характер по сравнению с вещьностью всех прочих творений, в том числе и изделий, созданных руками человека. Поэтому, несмотря на то, что подобного рода творения, в отличие от «просто» вещи, такой, например, как камень или кусок дерева, имеют изначально заложенные в них

определенные идеи и программу целевого предназначения («служебность» в терминологии Хайдеггера), что безусловно роднит их с произведениями искусства, они, тем не менее, считает философ, весьма далеки от статуса художественного творения, так как не обладают присущей ему самодостаточностью [17]. Более того, творение художественное не только воплощает в себе мысль со-творившего его мастера, оно призвано выявить глубинные смыслы отображаемого явления, выразить самые сущностные его основы. Иными словами, главная цель художественного творения в понимании Хайдеггера – это истолкование сущего воспроизводимого явления действительности, а, соответственно, творение искусства для философа есть не что иное, как один из способов раскрытия бытия этого сущего [17].

Следующий шаг в определении статуса художественного творения делает Г. Г. Гадамер, обращающийся в своих научных изысканиях к проблеме понимания. Касаясь, в первую очередь, вопросов, связанных с отношением автор–текст–читатель, философ особое внимание уделяет главному объекту понимания – смыслу. При этом однако, подчеркивая основополагающую роль последнего в истолковании текста, он указывает на вероятность заблуждения в трактовке, усматривая источник такового в сложившемся у интерпретатора пред-мнения [3, с. 76]. Вместе с тем, полагает мыслитель, понимание затрудняется не только субъективностью подхода в толковании текста: согласно Гадамеру, доступно для понимания лишь то, что обладает «совершенным единством смысла» [3, с. 78]. Подобное «совершенное единство смысла», считает он, присуще произведению искусства, ибо качества используемого материала (например, краски или камня) нигде не проявляются с такой полнотой, как в продукте художественного творчества [3, с. 140].

Большое внимание философ уделяет наследию Аристотеля, касаясь, главным образом, его теории мимезиса. Признавая вслед за античным мыслителем важность роли подражания человека природе в процессе становления искусства, Гадамер переосмысливает и развивает аристотелевскую идею, приходя в конечном итоге к мысли о том, что суть «существа подражания» заключается в видении нами

«в изображающем изображенное» [3, с. 236]. Считая узнавание некогда уже виденной вещи способным доставить радость реципиенту, исследователь находит в этом факте источник подлинного существа этой вещи. Искусство, таким, образом, согласно Гадамеру, есть не что иное, как «род узнавания, благодаря которому происходит процесс самоосознания человека как такового, а также процесс осознания последним своего места в мире [3, с. 237].

Немалый интерес к наследию Аристотеля проявляет феноменология. Развивая идеи античного мыслителя об автономии художественного мира, феноменологи, прежде всего представители американской школы, уделяющие данному вопросу повышенное внимание, пытаются разрешить проблему взаимоотношения эстетических чувств и эстетических эмоций. На это, в частности, указывает В. В. Прозерский, ссылаясь на мнение американских феноменологов, в исследованиях которых рассматриваемая проблема является ключевой, и в первую очередь на изыскания таких ученых, как М. Бердсли и С. Лангер [13, с. 81]. Стремясь выявить специфику вышеупомянутых понятий, последние затрагивают вопросы, имеющие основополагающее значение для последующих исследований в данной области. Так, подчеркивая принципиальные различия жизненных эмоций и эстетических чувств, феноменологи в то же время отказываются признавать за художественным произведением способности трансляции реципиенту мировоззренческой позиции автора, его эмоционального настроения, ибо, согласно представлениям американских исследователей, для того, чтобы приобрести эстетические качества, эмоции должны подвергнуться достаточно серьезной перестройке через посредство преобразования художественной структуры. Возникающее в результате «феноменальное» поле, по мысли Бердсли, представляет собой соотношение субъективных чувств, или, иначе говоря, чувств, касающихся собственного существования человека и объективных, то есть имеющих непосредственное отношение к воспринимаемому реципиентом объекту. Таким образом, считает феноменолог, эмоциональные качества, присущие эстетическому объекту, не имеют прямого воздействия на зрительское восприятие [см.: 13].

Важное значение в дальнейшем изучении проблемы взаимоотношения эстетических эмоций и жизненных чувств В. В. Прозерский придает исследованиям С. Лангер, которая понимает художественную структуру как воплощение в чувственно воспринимаемом материале не столько эмоций как таковых, сколько логику их организации. При этом, отмечая объективный характер художественной формы, Лангер особо подчеркивает ее роль в формировании эмоционального мира реципиента. В то же время, указывая на субъективность самих эмоций последнего, американский феноменолог находит, что язык чувств, равно как и язык логики, обладает способностью к переводу одних форм в другие. Средством же перехода чувственно воспринимаемой материальной составляющей художественного произведения к восприятию собственно эмоционального содержания С. Лангер называет такое свойство искусства, как «первичная иллюзия», позволяющая, по мысли исследовательницы, перевести картинное пространство со всеми находящимися в нем объектами в форму их виртуального существования. Данный факт, если исходить из рассуждений Лангер, является неперенным условием трансформации элементов предметно-пространственной структуры картины в элементы выразительной формы. Произведение искусства, таким образом, становится не простым выражением чувств, а логическим построением, своеобразной проекцией человеческих эмоций, сведенных к некоей универсальной формуле, а потому предназначенным, по мнению Лангер, не для переживания, а для понимания [7]. Все это, по словам Прозерского, фактически подводит феноменологию к проблемам изучения виртуальной реальности [13, с. 82].

Понятие «виртуальный», восходящее к средневековому «*virtus*» (лат. «могущество», «сила»), означающему в христианской философии категорию активной, действенной силы, первоначально имело отношение к схоластической науке и служило средством логического исследования вопроса об абсолютных сущностях, проявляющихся в событиях частного порядка, примером чему могут послужить рассуждения Фомы Аквинского об одновременном сосуществовании разноуровневых реальностей, таких как

душа мыслящая, душа животная или душа растительная. Однако, в связи с утратой интереса к данной проблематике, из сферы внимания средневековых мыслителей термин «виртуальность» исчезает надолго.

Вновь понятие «виртуальность» входит в научный оборот уже в XX в. в исследовательских разработках физиков, которые использовали его для обозначения виртуальных частиц, представляющих собой мнимые элементарные объекты. Тогда же в модальной логике получает широкое распространение понятие «возможный мир», которое один из исследователей данной проблемы, В. А. Емелин, связывает с понятием «виртуальность», ссылаясь на словарь иностранных слов 1979 г., где термин «виртуальность» трактуется как «возможный», «появляющийся при определенных условиях» [6]. Широкое распространение понятие «виртуальность» приобрело с появлением такого эпитета, как «виртуальная реальность», который, как полагает большинство исследователей, был изобретен в Массачусетском технологическом институте специально для обозначения компьютерных макромоделей трехмерной реальности. Однако значение данного выражения, получившего необычайную популярность, оказалось весьма далеким от научного понимания. В то же время следует отметить, что отнюдь не все исследователи связывают происхождение понятия «виртуальность» с компьютерными технологиями. Так, например, Н. А. Носов обнаруживает истоки представлений о виртуальности в средневековой схоластике [11]. Но, как отмечает тот же Емелин, все же нельзя недооценивать значение электронных инноваций, ибо понять природу виртуальной реальности, по словам ученого, «возможно только в контексте тех культурных, технологических и мировоззренческих трансформаций, которые имеют место в сегодняшнем мире» [6]. Вместе с тем было бы серьезным заблуждением отрицать наличие такого необходимого условия бытования виртуальной реальности, как материальный носитель, без которого никакую, даже самую смелую, инновацию невозможно воплотить в жизнь. Кроме того, определенное сходство виртуальной реальности с миром реальности физической проявляется и в том, как человек организует

структуру и пространство виртуального мира: в соответствии со своими представлениями об организации мира окружающей действительности. Такого рода «базовая реальность», по словам другого исследователя, А. А. Полонникова, «выступает для индивида исходной координатной системой, благодаря которой только и возможна ориентация в мире» [12].

Те же принципы лежат и в основе организации структуры эстетической реальности. На это, в частности, указывает В. И. Самохвалова, одним из центральных объектов исследования которой является выявление закономерностей художественно-эстетической структуры искусства. Считая «техническую» сторону последнего важнейшим фактором организации его материала, позволяющим облечь произведение искусства в конкретно-чувственную форму, исследователь усматривает в ней неперемное условие существования результатов художественного творчества, вне которого никакое выражение идейного содержания в принципе невозможно [14, с. 138]. Средством же выражения содержания художественного произведения В. И. Самохвалова называет построение формы [14, с. 62], внешней стороной которой, согласно мнению исследователя, выступает организуемый художником материал, неразрывно связанный с авторским замыслом, составляющим внутренний пласт творения искусства [14, с. 166]. Таким образом, форма, образующая материальную структуру предмета, по мысли Самохваловой, в итоге становится способом выявления ее сущности, внутреннего, глубинного смысла [14, с. 168].

Столь тесное взаимодействие материальной составляющей художественного произведения и его идейного воплощения представляется очевидным и бесспорным. Вместе с тем, далеко не все исследователи разделяют такую точку зрения. Так, например, Г. У. Гумбрехт утверждает, что пластические формы никоим образом не подчиняются смыслу произведения художественного творчества. Напротив, полагает исследователь, они являются одним «из пределов в колебании, где вторым выступает смысл». Реципиент же при этом, согласно мнению ученого, не обладает необходимой способностью, чтобы в полной мере уловить сущностные основы этих крайностей [5].

Если исходить из логики рассуждений Гумбрехта, поэтические формы и смысл художественного произведения равноценны по своему значению и вполне самостоятельны, что в корне исключает саму возможность их взаимовлияния, с чем, однако же, трудно согласиться. Художественная практика знает достаточное количество примеров, когда особенности материальной основы того или иного произведения в сущности определяли характер его образного решения. В частности, египетские статуи: сложность обработки твердых пород камня, из которых они, в основном, были выполнены, затрудняя моделировку форм, обусловили нерасчлененность и монолитность последних, создавая тем самым впечатление полной неподвижности. Статичность форм, в свою очередь, становится важнейшим выразительным средством раскрытия художественного образа: в самой застылости древнеегипетских статуй как бы воплощается идея вечности, являющаяся ключевой в мировоззрении древних египтян. Вместе с тем эти скульптурные композиции, всегда точно и «крепко», можно даже сказать, архитектурно построенные, обладают скрытой внутренней жизнью, таящейся в глубине скульптурных масс, которая постоянно развиваясь, выходит наружу.

Данное парадоксальное качество древнеегипетской пластики в свое время пленило французского скульптора А. Майоля, по мнению которого, «чем неподвижнее на вид египетские статуи, тем больше кажется, что они сейчас придут в движение» [9, с. 366]. Такая внутренняя динамика скульптурных форм свойственна и работам самого Майоля, передающего, по его словам, «скрытую жизнь» героев своих скульптурных произведений не через движение, а через «возможность движения», заключенную в самом произведении искусства [9, с. 366]. Благодаря этому статуи Майоля приобретают удивительное свойство: внешне выглядя очень статичными, застывшими, они в то же время показывают свою готовность в любой момент начать движение. Так, особенности материала, обусловив необходимость работы большими массами и объемами («борьба с материалом»), а также преодоление технических трудностей, приводят к блочности, геометричности и некоторой упрощенности

форм. Последнее, в свою очередь, позволяет художнику передать в пластике впечатление обобщенной монолитной мощи, необыкновенной полноты жизни, как бы перехлестывающей через край, ощущение особой энергетики, стремящейся вырваться на свободу, что оказывает существенное влияние на структуру и содержание эстетической реальности.

Таким образом, материальная составляющая художественного произведения (причем это касается не только скульптуры, но и других видов искусства, в частности, такого, казалось бы, далекого от прозаической материальности, как музыка, ибо специфические особенности музыкальных инструментов, в том числе и их материальные характеристики, определяющие технические приемы исполнения, во многом воздействуют на характер решения музыкального образа), является важнейшим фактором существования мира эстетической реальности. Иными словами, чисто объективные причины, обусловленные технической необходимостью, становятся своеобразным источником творческой фантазии художника.

В целом же можно сказать, что в отношении определения понятия «эстетическое» исследователи до сих пор не пришли к единому мнению, сходясь лишь одном: в признании эстетического фактом безусловной реальности. На это, в частности, указывает В. М. Видгоф, для которого эстетическое выступает как проявление особой качественной наполненности совершающихся событий в сфере мирочеловеческих отношений [2]. Ключевой ценностью в области эстетической деятельности при этом ученый называет «красоту», или гармонию, реализуемую в процессе творчества [2]. Что же касается собственно творческого начала, то эту сторону человеческой деятельности автор связывает с нормативными принципами, ибо творчество для Видгофа есть не что иное, как организация деятельности субъекта по законам обновления нормативов [2]. Соответственно, если нет притока новых идей, нет и творчества. Таким образом, по мнению исследователя, творчество ищет и приводит человека к красоте. Бытие этой меры, следовательно, и есть бытие красоты. С другой стороны, по мысли Видгофа, эстетической деятельности

сродни свободная, незаинтересованная игра, через посредство которой эта деятельность и осуществляется. Увязывая эстетическое со стремлениями человечества к идеалу, исследователь видит главные моменты эстетической деятельности в определении границ сферы эстетического. К числу наиболее существенных качеств эстетического ученый также относит «выразительность», позволяющую наполнить эстетическое ощущением «живой, конкретно-предметной, чувственно воспринимаемой формы» [2].

На это в свое время указывал еще Л. С. Франк, понимающий выразительность как одно из ключевых проявлений красоты [15]. Красота же, постигаемая в эстетическом опыте, в свою очередь, способствует выявлению подлинной реальности, скрывающейся, по мнению мыслителя, за покровами внешнего уровня чувственного содержания мира объективной действительности. Согласно представлениям философа, эстетическая реальность, родственная собственному душевному миру человека, вместе с тем имеет более широкую сферу бытования, совпадая со всем пространством бытия, что позволяет реципиенту глубже проникнуть в сущностные основы последнего [15]. Таким образом, можно сказать, что эстетическая реальность является своего рода материальным воплощением некоего идеологического содержания. А потому представляется совершенно справедливым утверждение А. Ф. Лосева о том, что любое средство художественной выразительности, будь то краски или просто форма того или иного предмета, это «все же есть некоторого рода реальность», даже если реальность эта и абстрактна [8]. В то же время художественная реальность, несмотря на все свое, подчас очень близкое, сходство с миром окружающей человека действительности, тем не менее, имеет условный характер, ибо она обладает своей собственной особой структурой, организованной в соответствии с техническими приемами и особенностями того или иного вида искусства, подчиненной творческой воле художника. Важнейшим фактором организации материально-образной структуры этой реальности является язык искусства.

Согласно мнению ряда ученых, в частности, С. Т. Махлиной, искусство и художественные языки отдельных видов искусства есть

явления, аналогичные знаковым системам, но отнюдь не тождественные им [10, с. 5]. Действительно, в отличие от языков естественных, словесных, элементы которых имеют конкретное предметно-понятийное значение, элементы языка искусства обладают лишь возможностями, предпосылками образного значения, реализуемыми художником (композитором, писателем, архитектором) в процессе его работы над художественным произведением. Поэтому, складываясь каждый раз по-новому, они позволяют в каждом художественном произведении создавать неповторимо-своеобразный, уникальный художественный образ. Причем, если знак обычный (например, дорожный) неизменно будет сохранять свое значение вне зависимости от того, в каком контексте он употребляется, то знак художественный, будучи перенесенным в другое произведение, непременно приобретет иной смысл, кардинально трансформируясь в качественно другой знак. Так, предельно укрупненное изображение фигуры в картине «Демон сидящий» М. А. Врубеля передает ощущение стиснутости, зажатости героя, тщетности его стремлений вырваться из тесных границ серой обыденности, в картине же «Богатырь» того же автора данный прием является средством, помогающим художнику выразить могучую силу, чрезмерную мощь былинного персонажа. Все это говорит о том, что художественный знак может существовать только в определенном контексте, вне которого он утрачивает свое значение. Иными словами, художник, используя тот или иной знак, вкладывает в него конкретный смысл, стремясь наиболее полно воплотить идею художественного произведения, становясь тем самым не только создателем новых знаков, отражающих мировоззрение мастера, его неповторимый внутренний мир, но и творцом новых знаковых систем (художественных произведений), составляющих важнейший элемент структуры эстетической реальности. Таким образом, можно сказать, что знаковая составляющая есть непереносимое условие существования эстетической реальности, в чем, прежде всего, и заключается принципиальное отличие последней от реальности материальной, устроенной в соответствии с объективными законами природы, абсолютно не зависящими от представлений воспринимающего ее субъекта.

Как утверждает та же Махлина, в каждом конкретном художественном средстве имеются одновременно разные стороны: изобразительная и символическая (условно-знаковая) [10, с. 17]. Вместе с тем, однако, следует учитывать и тот факт, что знаковый компонент в разных видах искусства проявляется неодинаково. Так, например, в музыке, знаковая основа является доминирующей, ибо, для того, чтобы воспроизвести нотную запись и воплотить в живых звуках, ее прежде всего необходимо расшифровать. Кроме того, хотя музыка и не лишена изобразительности (достаточно вспомнить творческие искания Н. А. Римского-Корсакова), тем не менее, она имеет более отвлеченный, абстрактный характер. Что же касается живописи или скульптуры, то в данном случае знаковая сторона менее явно выражена: пластические искусства в силу специфики своих средств художественной выразительности в наибольшей степени приближаются к правде жизни, по сравнению с другими видами искусств. И тем не менее, даже самая предельная иллюзорность изображения – это всего лишь кажущееся правдоподобие. Плоскостная основа любого произведения искусства является объективным фактором, порождающим эффект условности и относительности сходства элементов живописной картины или графического листа с объектами реального мира, ибо таковое достигается с помощью комбинации условных же средств художественной выразительности, а именно: благодаря точно «схваченным» цветовым и тональным отношениям. Поэтому, можно сказать, что мир эстетической реальности – это мир, не столько детально воспроизводящий предметы и явления окружающей действительности, сколько имитирующий их. Более того, как бы точно изображение не передавало натуру, вплоть до самых мельчайших подробностей, оно будет весьма далеко от первоисточника, так как излишняя детализация может изменить привычный облик последнего до неузнаваемости. Происходит это в силу того, что равное внимание ко всем деталям приводит к нарушению целостности структуры произведения: равноценность главных и второстепенных элементов становится причиной достаточно заметного искажения как отдельных компонентов последнего, так и всей композиции

в целом. В результате в сознании реципиента трансформируются даже хорошо знакомые ему мотивы, утрачивая в конечном итоге сходство с натурой.

Кроме того, необходимо также отметить еще одну серьезную опасность, таящуюся в подобной фотографической точности воспроизведения объектов и явлений материального мира, – опасность переступить грань, отделяющую «правду жизни» от голого натурализма, что влечет за собой утрату художественности. Как заметил в свое время И.-В. Гете, «невежественный любитель требует от произведения натуральности, чтобы насладиться им на свой, часто грубый и пошлый лад» [4, с. 631]. Однако предельная иллюзорность изображения, так восхищающая неискушенного обывателя, для которого высшей похвалой художнику являются слова: «Как на фотографии!» – с неизбежностью ведет к протокольности в трактовке природы, что, в свою очередь, обуславливает подробный пересказ всех, даже малозначительных для раскрытия творческого замысла, деталей. В искусстве словесном через описание дается косвенное выражение того или иного представления. Здесь работает механизм ассоциаций. В искусстве же изобразительном повествовательность может привести к разрушению художественного образа: раздробляя последний на составные элементы, она тем самым лишает его целостности. Основная мысль живописного или графического произведения должна, прежде всего, воплощаться через ситуацию, являясь своеобразной концентрацией идей и представлений художника, благодаря чему изображение сводится почти к знаку, что позволяет реципиенту сразу же «схватить» его суть. Если этого нет, то не будет и художественного образа.

Таким образом, фотографически точное воспроизведение действительности отнюдь не является ее тождественным отображением. По словам Г. В. Беды, «природа, жизнь, реальные события, окружающие нас предметы, с одной стороны, и художественный образ, составляющий основу искусства, – с другой, это не одно и то же» [1, с. 3]. Поэтому, как бы скрупулезно и дотошно не были воссозданы в произведении искусства детали окружающего мира («как на фотографии»), они, тем не менее, непременно окажутся

бесконечно далекими от художественной правды, которая предполагает не столько передачу сходства с миром материальной реальности, сколько выражение ее сути. Более того, художественная правда и не должна быть точной копией физической реальности, протоколно достоверно перечисляющей все компоненты последней. Она есть отражение основных, наиболее значимых черт того или иного объекта или явления реального мира. Предлагая свою версию последнего, эстетическая реальность акцентирует те его качества, те ключевые моменты действительности, которые наиболее полно характеризуют творческий замысел художника, и отбрасывает все второстепенное, не играющее заметной роли в раскрытии художественного образа. Жизнеподобие эстетической реальности, таким образом, имеет относительный характер.

Относительность понятия «художественной правды» подтверждает и тот факт, что в некоторых случаях художники сознательно прибегают ради достижения большей выразительности художественного образа к преувеличениям, деформациям и т. п. «отступлениям» от «правильного» изображения природы, вплоть до нарочитого искажения отдельных элементов последней. Это не случайно: «нарушения» позволяют им добиться гораздо более сильного впечатления «правды жизни», чем, если бы они стали слепо следовать природе. Так, например, А. Бурдель в окончательном варианте статуи «Победа» допускает в построении формы некоторую вольность ради усиления эффекта эпической возвышенности образа: голова фигуры несколько укрупнена по отношению к телу. Подобная свобода в обращении с формами свойственна и А. Майолу, который, в соответствии со своими идеалами женской красоты, иногда преувеличивает их размеры. Упрощенный характер форм его моделей, придавая изображению черты монументальности, помогает ему, как и Бурделю, слагать скульптурную концепцию больших вещей. Но особенно данный аспект показателен для творчества экспрессионистов, в частности, для графики Э. Барлаха, рисунки которого отличаются предельно выраженной аффектацией образа. Примером тому может послужить рисунок «Ухмыляющаяся ведьма». Смело используя деформацию форм, Барлах показывает

страшную, костлявую, похожую на смерть старуху, охваченную чудовищным экстазом. В динамике стремительно бегущих, переплетающихся, всклокоченных линий, передающих жуткий облик бессильного в своей ярости, загнанного в тупик человеческого существа (сдвинутая влево фигура упирается в край листа, как бы оказавшись в тупике, из которого нет выхода), отражается человеческое переживание действительности, придающее изображению значение зловещей аллегии безжалостного к людям времени.

Все это свидетельствует о том, что отступления от «правильности» изображения, деформирующие и трансформирующие привычный облик предметов или явлений действительности, выявляя и подчеркивая их наиболее характерные черты, способствуют раскрытию образного начала в произведении искусства, делая его в то же время достоверным, жизненно убедительным. Художественная правда, таким образом, отнюдь не является точным повторением реального мира, напротив, она призвана выражать внутреннюю суть последнего. При этом, разумеется, следует учитывать и тот факт, что все «отступления» от «правильности» воспроизведения окружающей действительности должны иметь известную меру, ибо, в противном случае, связь с первоисточником может оказаться утраченной.

Наличие в изображении условного момента снимает тождественность последнего действительности: художник создает не точную копию увиденного, а его художественный эквивалент, образ которого строится не по законам реальной жизни, а с помощью выразительных средств того или иного вида искусства. Именно этот факт является причиной того, что даже в строго достоверных произведениях художников-реалистов, стремившихся передавать жизнь в формах самой жизни, неизменно наличествует элемент условности, примером чему может послужить картина В. И. Сурикова «Боярыня Морозова». На первый взгляд, вполне правдоподобное изображение. Сцена словно бы выхвачена из жизни. Многолюдная толпа заполняет все пространство картины, однако героиня несколько не теряется на этом пестром фоне. Напротив, она сразу же притягивает к себе взгляд зрителя. Происходит это благодаря тому,

что фигура опальной боярыни располагается в зрительном центре картины, иначе говоря, ее местоположение было точно рассчитано автором. А это уже есть условность, совершенно не свойственная миру физической реальности, где все подчинено естественному ходу событий. Кроме того, центральное положение фигуры выделяется контрастным сопоставлением черной монашеской одежды Морозовой и красочным многоцветием толпы. Данный выразительный прием, с одной стороны, подчеркивает значение главного персонажа картины, а с другой – как бы выключает его из общей массы людей, указывая тем самым на его одиночество: среди толпы народной есть сочувствующие, но нет последователей (за санями Морозовой идет лишь одна княгиня Урусова). Не менее важную роль в решении художественного образа играет другая особенность этого холста. Сани, увозящие боярыню в ссылку, мчатся с огромной скоростью, но в то же время стремительность их движения постепенно уменьшается по мере удаления в глубь пространства. Художник добивается такого впечатления с помощью спокойного ритмического чередования светлых и темных пятен. Ощущение замедления движения усиливается также за счет того, что улицу на втором плане Суриков заполняет сплошной стеной народной толпы, перекрывая тем самым путь возку. Этот прием не только позволяет передать эффект затухания бега саней, но одновременно как бы символизирует обреченность героини: перед ней нет дороги, нет будущего. Аналогичную ситуацию можно отметить и в отношении другого полотна Сурикова «Меншиков в Березове»: у избы, где находится ссыльный вельможа со своим семейством, неправдоподобно низкий потолок, исполинская фигура едва умещается в этом слишком тесном для нее пространстве. Данная «ошибка» есть сознательный художественный прием, призванный выявить несоответствие между полным сил и энергии Меншиковым и вынужденным бездействием, на которое он обречен в ссылке.

Таким образом, наличие условного момента (знаковой составляющей) в художественном творчестве, позволяя полнее раскрыть образную идею, в сущности, во многом определяет содержание и структуру мира эстетической реальности, неповторимость и уни-

кальность его в каждом конкретном произведении искусства. Поэтому, несмотря на все сходство и безусловную связь эстетической реальности с реальностью материального мира (свидетельствующее о том, что таковая отнюдь не является чистым вымыслом), это всего лишь иллюзия последнего, иллюзия, созданная средствами языка искусства и представляющая собой особую знаковую систему, специфическую в каждом отдельно взятом произведении художественного творчества.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Беда Г. В.* Реалистическая живопись и формализм // Вопросы теории и методики преподавания художественно-графических дисциплин. Кубанский государственный университет : Науч. труды. Вып. 210. Краснодар, 1976. С. 3–36.
2. *Видгоф В. М.* Эстетическая реальность как предмет философской рефлексии // Электронная библиотека [сайт]. [URL]: www.ebiblioteka.lt/resursai/Ursienio%20leidiniai/TGU/...tgu.268-23.pdf (дата обращения 11.08.2011).
3. *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.
4. *Гете И.-В.* Избр. произв. М., 1950.
5. *Гумбрехт Г.-У.* Постижимое в языке присутствие (с особого рода вниманием к присутствию прошлого) // Электронный ресурс. [URL]: Practical-turn.org/e-lib.../e2b66cac-0515-45d2-8a1c-3d0c924755a2.doc (дата обращения: 26.03.2011).
6. *Емелин В. А.* Виртуальная реальность и симулякры // Электронный ресурс. [URL]: <http://emeline.narod.ru/vitual.htm>-ресурс (дата обращения 15.01.2012).
7. *Лангер С.* Философия в новом ключе // Электронный ресурс. [URL]: Mhtml:file://c:\Users\I\Desktop\C.Лангер\СЪЮЗЕН ЛАНГЕР-ФИЛОСОФИЯ В НОВОМ КЛЮЧЕ (дата обращения 01.07.2012).
8. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство // Электронный ресурс. [URL]: Graphic.org.ru/articles/Losev_Problema_simvola_i_realisticheskoe_iskusstvo (дата обращения 14.07.2012).
9. *Мастера искусства об искусстве* : в 7 т. Т. 5, кн. 1. М., 1969.
10. *Махлина С. Т.* Язык искусства в контексте культуры : Автореф. дисс. ... доктора философ. наук. СПб., 1992.

11. Носов Н. А. Фома Аквинский и категория виртуальности // Виртуальная реальность: философские и психологические аспекты. М., 1997. С. 68–85.

12. Полонников А. А. Очерки методики преподавания психологии // Электронный ресурс. [URL]: <http://charko.narod.ru/tekst/polonn/1.htm>-ресурс (дата обращения 15.01.2012).

13. Прозерский В. В. Виртуальная реальность художественного образа – мир возможного // Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции 11–13 апреля 2000 г. СПб., 2000. С. 81–82.

14. Самохвалова В. И. Красота против энтропии. М., 1990.

15. Франк Л. С. Реальность и человек // Электронный ресурс. [URL]: File:///C:/Users/Desktop/Frank/Реальность и Человек – С_Л_Франк (дата обращения 20.11.2011).

16. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 2011.

17. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Электронный ресурс. [URL]: Heidegger_ursprung.pdf (SECURED) (дата обращения: 13.07.2012).

Мания Дон Кихота:

к вопросу о восприятии Средневековья в XVII веке

Средневековые традиции в европейской культуре XVII – начала XVIII вв. приобретают широкий спектр разноплановых интерпретаций – от полного отрицания этой, лишенной эстетической привлекательности, эпохи до сложной системы трактовок ее художественного наследия в архитектурной теории и практике, скульптуре фасадов храмовых построек и монастырских клуатров, живописи и гравюре, изображающей готические сооружения. Понятие Средневековья, воспринятое в контексте теории Ф. Броделя и исследователей школы «Анналов», позволяет расширять как хронологические рамки периода, так и стилистическую характеристику отдельных направлений и школ, что дает возможность обратиться к дополнительным аспектам темы при изучении восприятия традиций прошлого в культуре Нового времени.

Ключевые слова: проблема стилей в искусстве; вопрос хронологии средневекового искусства; интерпретация средневековых традиций в искусстве XVII–XVIII вв.; критика средневекового искусства.

Ju. I. Arutyunyan

Don Quixote's Mania:

up to the Question of Reception of Medieval Traditions in the XVIIth century

Medieval traditions in European culture of XVII–XVIII centuries assume a wide specter of interpretations – from the principal rejecting of this unaesthetic epoch to the complex system of treatment of medieval art heritage in architectural

theory and practice, in façade sculpture or churches and monastic cloisters, in painting and engraving, depicting Gothic structures. The conception of Middle Ages, understood in the context of F. Braudel's or "Annales" school theory, permit to extend the chronological frames of the period and the stylistical characteristic of several trends and schools, that helps to investigate the supplementary aspects of the topic when we study the reception of traditions in culture of XVII–XVIII centuries.

Key words: styles in fine arts; chronology of medieval art; interpretation of medieval traditions in the art of XVII–XVIII centuries; critics of medieval art.

Постижение истории – а вкус к изучению и драматическому переживанию прошлого в век «спора о древних и новых» обретает особую актуальность и остроту – становится важнейшей составляющей академической теории искусства и художественной практики XVII столетия. Но если античность рассматривается как непререкаемый авторитет, недостижимый идеал совершенного творения, то Средневековье, согласно сложившейся еще в эпоху раннего Ренессанса традиции, знаменует собою рубеж, навсегда отделивший прекрасную древность от современности. Сформированный научно-исследовательской практикой XX в. стереотип постулирует: Ренессанс порождает в целом неприязненное отношение к средневековому прошлому, недаром Лоренцо Гиберти утверждал: «С тех пор, как кончилось искусство, храмы стояли пустыми около шестисот лет» [8, с. 18], и только эпоха предромантизма рубежа XVIII–XIX вв. возрождает интерес к временам Крестовых походов и рыцарских турниров.

Однако следует признать, масштабный пласт средневековой традиции, опосредованно, через осовремененные интерпретации продолжал будоражить воображение художника и знатока искусств. Там, где вкус к классической строгости и завершенности форм, как это ярко проявилось в сочинении Франсуа-Рене Шатобриана, не позволял осознать эстетические качества памятников средневековой художественной традиции, на помощь приходила литература. Набитый книгами потрепанный кожаный сундук в удаленной комнате отеческого замка вдохновляет Бернара де Монфокона на скрупулезные изыскания в области античной древности и французского Средневековья [12]. Рыцарские романы и старинные хроники фор-

мируют представление о далекой эпохе, овеванной романтической жаждой побед и свершений, и не один будущий серьезный ученый в молодости «имел докторскую степень по этой баснословной науке и «объял всех Амадисов»» [1, с. 124]. Недаром столь горькая ирония сквозит в словах Рене де Люсенжа: «Эта химерическая наука о рыцарских доблестях полностью меня захватила, не оставляя ни малейшей воли ни днем, ни ночью на то, чтобы заниматься чем-нибудь другим: я поглощал их в два счета» [1, с. 125].

Автор «Способа чтения Истории» (1614) как будто намеренно повторяет строки первой главы сочинения М. де Сервантеса (1605), следующим образом объяснявшего безумие Дон Кихота: «Надобно знать, что вышеупомянутый идальго в часы досуга – а досуг длился у него чуть ли не весь год – отдавался чтению рыцарских романов с таким жаром и увлечением, что почти совсем забросил не только охоту, но даже свое хозяйство; и так далеко зашли его любознательность и его помешательство на этих книгах, что, дабы приобрести их, он продал несколько десятин пахотной земли и таким образом собрал у себя все романы, какие только ему удалось достать» [10, с. 22]. В своем обзоре закономерностей развития концепции истории Ф. Арьес замечает: «Эти романы под общим названием „Синих сказок“, „Синей библиотеки“, „Кривых сказок“, „Волчьих сказок“ почти всю классическую эпоху продолжали находить читателей среди подростков, провинциалов и простонародья... Следует признать, что они продержались и так очень долго, и что их совершенно средневековые герои были хорошо знакомы детям XVII и XVIII веков» [1, с. 124]. В трактате «О чтении старых романов» (1647) Жан Шаплен, полемизируя со сторонниками «древних», отстаивает ценность рыцарского романа. Образы исторического прошлого, окрашенного грезой о великой эпохе свершений и побед, приобретают особую остроту в XVII столетии.

Понятие Средние века (*medium ævum*) со времен автора «Ноева ковчега» Георга Хорна или его коллеги из Галльского университета Христофора Целлариуса обозначает период, отделивший античность от Нового времени. Сама история термина показательна, ибо название «средние» или, по определению Петрарки,

«темные», века несет в себе элемент отрицания: эпоха упадка, время, погубившее прекрасную древность, рубеж европейской истории, который следует перейти, дабы вернуться к идеалам классической эры. Подобное восприятие Средневековья не могли поколебать даже романтики рубежа XVIII–XIX вв. Отрицательное восприятие эпохи Средневековья стало для исследователей аксиомой и не подвергается сомнению, однако следует помнить, что европеец Нового времени посещает средневековый храм, живет в средневековом городе, ежедневно видит башню средневековой ратуши. Задолго до того момента, когда искусство периода романтики и готики стало объектом коллекционирования, оно было частью обыденной жизни и сопровождало человека в его пути: церковь, здание городского совета, мост, оборонительная стена – во всем этом угадывалась средневековая история.

Хронологические рамки периода поныне являются спорной проблемой, и если верхняя граница – 476 г., не вызывает сомнений, то вопрос о «конце Средневековья» до сих пор дискутируется (вариации составляют более трех веков – от XIV столетия до 1640 г.). Пожалуй, на помощь исследователю здесь приходит понятие о «времени большой длительности» Ф. Броделя и концепция «долгого Средневековья» французской школы «Анналов». Ж. Ле Гофф справедливо указывает на возможность рассматривать как единый период время вплоть до конца XVIII в. (т.е. до французской революции), считая его гомогенным с точки зрения использования латыни, страха чумы, восприятия «королевского чуда», понятия о сакральности власти, представлениях о сословиях «*etates*» и трехфункциональной схеме общества, понимания христианства, отношения к гигиене, образованию, повествовательности и «бродячим сюжетам» [7, с. 31–38]. Именно эти составляющие в указанной последовательности и приводятся автором в качестве доказательств его теории. «Долгое Средневековье позволяет лучше понять честолюбивые устремления людей той эпохи, бывшей эпохой голода и великих эпидемий, нищих и костров, но одновременно эпохой соборов и замков, эпохой, когда изобрели (или открыли) город, университет, наемный труд, вилку, меховую

одежду, солнечную систему, кровообращение, терпимость и т. д.» [7, с. 38]. Следовало бы добавить в список памятники средневекового искусства и архитектуры, формировавшие вкус жителя Европы, окружавшие его в течение всей жизни, воспринимаемые им как неотъемлемая часть городского ландшафта.

Авторы трактатов XVII – начала XVIII в., если они и размышляют о средневековом искусстве, как правило, не оценивают эстетическую сторону памятников. Более того, в плане терминологии оборот «Средние века» несет в себе не столько отрицательное содержание, сколько идею некоего рубежа, отделившего прошлое от современности. Флавио Бьондо в «Декадах истории, начиная от упадка Римской империи» (1483) именно так обозначает эпоху после падения античного Рима. Джованни Андреа, папский библиотекарь и прославленный гуманист XV в., впервые использует этот термин в смысле «прошлое, отделенное от нас гранью веков», мы – «*moderni*» (т.е. современные, сегодняшние), отстоим от веков минувших. Правда, идея Бернара Шартрского о карлика на плечах великанов еще долго будет характеризовать восприятие традиции, только понимание авторитета несколько сместится в сторону античных мудрецов. Понятие «*tempus modernum*», подразумевающее противопоставление современного искусства средневековой традиции, становится характерным термином ренессансных трактатов, сравнивающих творчество Джотто с произведениями искусства мастеров, работающих в стилистике прошлых эпох.

Следует подчеркнуть, основываясь на широкой источниковедческой базе, современная наука акцентирует внимание либо на практически полном забвении Средневековья в раннее Новое время, либо на резко отрицательной его интерпретации авторами XVII–XVIII вв. Этому способствовала и традиционная схема «трех эпох», введенная в научный оборот немецкими историками XVII столетия, и масштабный корпус эстетических и исторических текстов, осуждающих средневековую грубость и вычурность построек. Однако глубокий и всесторонний анализ проблемы интерпретации средневековой традиции в европейском художественном сознании XVII – начала XVIII в. позволяет говорить

о возможностях восприятия памятников прошлых эпох и специфике трактовки их иконографических, стилистических и конструктивных закономерностей в архитектуре и искусстве Западной Европы времен барокко и рококо. Хронологические границы изучаемого феномена охватывают период между завершением Тридентского собора (1563), принципиально важного с точки зрения католического вероучения (кроме того, это было время значимых изменений в области христианской иконографии) 1760-ми гг., когда в свои права вступает мода на нео-стили, получившая развитие в постройках имения Горация Уолпола. При этом нижняя граница периода условна, так как английская художественная традиция никогда не порывала с готикой.

С точки зрения истории художественных стилей, изучаемый период предполагает обращение к эпохе позднего Возрождения с его тенденциями маньеризма, барокко, рококо и, отчасти, классицизма. Учитывая сложность и неоднозначность упомянутых понятий, размытость определений и отсутствие жестких стилистических рамок, хотелось бы четко обозначить те аспекты исследования, которые будут связаны с понятиями стиля. Во-первых, точное разграничение тенденций не всегда уместно, и сложный переходный период эпохи поздней готики в некоторых странах (Англия, немецкие земли) затягивается вплоть до XVII столетия, когда декоративная чрезмерность пламенеющего, или перпендикулярного, стиля превращается в барочную динамику орнаментального убранства. Во-вторых, закономерности развития определяются региональной спецификой, своеобразием интерпретации традиций, индивидуальным характером творческого метода, что приводит к сосуществованию различных направлений в рамках единой эпохи. В-третьих, в соответствии с концепцией Г. Вельфлина, всякий стиль в своей эволюции проходит три основные стадии, т.е. понятие «барокко» (а равно и архаика, и классика) может трактоваться как излет любого стиля [3, с. 52]. Однако и термин «маньеризм» нередко используется в значении специфической стилистической вариации в момент, когда формальное решение начинает превалировать над содержанием. В-четвертых, несмотря на то, что классической страной как

Ренессанса, так и барокко, считают Италию, тенденции смешения стилистических направлений и вариаций художественных приемов приводят к специфическому прочтению закономерностей развития искусства в большинстве европейских стран и многочисленных колоний (эпоха великих географических открытий порождает феномен «европеизации», что нельзя не учитывать в данном контексте). При этом Восточная и Центральная Европа, Латинская и Северная Америка демонстрируют самостоятельные и весьма оригинальные пути развития стиля. В-пятых, элитарно-интеллектуальный маньеризм с его изысканно-вычурными композициями, порывая с эстетикой идеальной эпохи Ренессанса, слишком индивидуалистичен, чтобы стать прямым предшественником барокко, хотя можно, безусловно, обнаружить определенную стилистическую переключку (например, в трактовке света, осознании возможности нарушения классических норм, интерпретации плоскости холста и т. д.). Барокко говорит на языке воззвания, обращаясь к каждому созерцающему, оно ориентировано на масштаб, на паству, маньеристические приемы отражают почерк; даже будучи игрой с манерой другого, обманной иллюзией «школы», маньеризм ведет диалог, строится по принципу взаимной беседы, вопроса и ответа, загадки и отгадки [6, с. 311–314].

Самодовлеющая форма эпохи барокко противостоит деструктивной отрешенности маньеризма, пространственная иллюзия заменяет декоративную плоскостность, эстетика веризма замещает фантастический гротеск. Барокко разрабатывает категорию времени и трансформирует по своей воле пространство, превращая иллюзию в театральное действие, маньеризм экспериментирует с композицией, обыгрывает колористические фокусы, он самовольно присваивает цвет форме. Принцип «цитатного мышления» приобретает в контексте маньеристической традиции характер эпигонства, барокко не избегает прямых заимствований, но, лишенное идеи игры с наследием мэтров, оно использует искусство прошлых эпох как словарь готовых фраз. Игровое начало искусства XVI в. трансформируется в театральность приемов XVII столетия. Кроме того, именно XVI в. порождает как наиболее стройную

и последовательную теорию ордера (А. Палладио «Четыре книги об архитектуре», Дж. Б. Виньола «Правило пяти архитектурных ордеров»), так и первые попытки активного противодействия канону, выразившиеся в появлении в 1541 г. «Академии гнева», участники которой пытаются создать стиль, опирающийся в своей основе на внеордерную конструкцию. При этом именно в рамках маньеристической художественной практики и, особенно, теории искусства, в сущности, и вырабатывается концепция «субъективного видения мира», типичная и для барочного миропонимания, что отражено, например, в трактате Ф. Цуккаро «Идея живописцев, ваятелей и зодчих» (1607).

Зарождение готического стиля связывают с XII в., эволюция конструктивных приемов и декоративного решения сооружений охватывает период вплоть до XVI столетия, но уже в начале XV в. в Италии начинают активно использовать полуциркульную арку, свод, купольную конструкцию и ордер, говорящие о ренессансных тенденциях в архитектуре. Вне территории Апеннинского полуострова готическая традиция, осваивая ренессансные приемы, переходит к раннебарочным формам, минуя, в строгом смысле классических стилевых дефиниций, приемы эпохи Возрождения. Например, определенные тенденции в искусстве Южной Германии и Чехии XVII – первой половины XVIII в. получили название «барочная готика», здесь богатое узорочье поздней готики вплетается в барочную динамику пластической формы, а стрельчатая арка соседствует с ренессансной рустовкой фасада, пинакли и вимперги входят в структуру барочного портала, аркбутаны используются в качестве декоративных финишеров. Подобные стилистические тенденции проявляются в архитектурной практике Я. (Дж.) Б. Сантини (илл. 1), Ф. М. Каньки, О. Броггио.

Традиционно нарастание декоративности в ущерб жесткой тектонической структуре здания отмечают как в позднеготических и маньеристических, так и в барочных постройках. Считается, что в итальянской архитектуре некоторых мастеров начала XVI столетия, в частности, в творчестве Рафаэля Санти, живописное начало подавляет тектонику, характерную для эпохи раннего Ренессанса.

Пластическое решение фасада, изобилующего мелкими архитектурными формами, украшенного скульптурой или росписью, характеризуется в эпоху маньеризма, по мнению Б. Р. Виппера, нарастанием узорно-декоративного начала [4, с. 352–353]. Однако хаотичное смешение различных ордера с неизменным использованием элементов романики и готики приводит к формированию остро индивидуального, подчеркнуто орнаментального, свободного от требований классической строгости стилистического направления, легко комбинирующего приемы средневековых, ренессансных, маньеристических и раннебарочных зодчих. Отсутствие чистоты стиля компенсировалось масштабом, динамикой и разнообразием формы. При этом не следует забывать, что формально ренессансная традиция, противопоставляющая «немецкой манере» (*manera tedesca*), т.е. готике, современные приемы (*manera moderna*), осуждает «уродливые и варварские» [2, с. 58] постройки, лишённые соразмерности и гармонии. Осознание декоративно-орнаментальной сущности пластического языка роднит барокко с готикой, недаром в XVII–XVIII вв. порталы романских храмов закрывались новым фасадом или замазывались штукатуркой (как это произошло с Сен-Лазаром в Отене), а готические постройки органично включались в структуру барочных сооружений: нередким становится возведение новых башен, венчающих средневековые церкви, появление алтарей и скульптурного декора эпохи барокко в более ранних постройках.

«Нет души столь черствой, которая не ощутила бы некоего благоговения при виде наших огромных мрачных соборов, на которую не подействовали бы пышные церковные украшения и обряды, благочестивый звук органа, стройная и выдержанная гармония хора. Даже тех, кто входит в церковь с некоторым пренебрежением, пронизывает некий трепет, заставляющий их усомниться в своей правоте» [9, с. 309]. Образ средневекового храма в европейской художественной практике XVII – начала XVIII в. приобретает особое значение, ведь барокко возвращает одухотворенную мощь и эмоциональную наполненность церковной постройке. Проблема стилистической преемственности в области храмового зодчества,

вопрос использования элементов различных течений в рамках одной постройки, идеи своеобразной переключки романтики, готики, ренессанса, маньеризма, барокко находят выразительное воплощение в архитектуре XVII – первой половины XVIII в. Специфика конструктивных и пространственных решений архитектурных сооружений указанного периода также требует анализа, ведь барочное по своей сути здание нередко вписывается в более раннюю планировку, а иногда становится завершением длительного процесса строительства и реконструкции интерьеров и фасадов.

Принципиально важным в данном контексте становится вопрос о нео-стилях и проблема стилизации в архитектуре. Разумный выбор, высказанная некогда Н. В. Гоголем идея соответствия функции, характера и стиливого решения сооружения, принцип разделения современной конструкции и исторического «декору-ма» – приемы, вошедшие в архитектурную практику во второй половине XVIII в., но сам метод комбинирования форм, безусловно, базируется на более ранней традиции. Эклектика до эклектики. Еще граф Мальвазия в сонете, прославляющем мастеров Болонской академии, предложит смело комбинировать манеры; подобный «концептуализм», в основе которого лежит средневековая идея разъятия и нового смешения мира, именно в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве XVII в. приводит к формированию вариаций в рамках единого стиливого направления.

Средневековые реминисценции в культуре XVII – начала XVIII в. сохраняют свое определяющее значение не только в рамках отдельных тенденций, получивших название «барочной готики», проблема значительно шире, и захватывает она не столько формальную сторону, конструкцию или принцип организации пространства, сколько сами закономерности осмысления традиции прошлого, восходящие, возможно, к глубинным характеристикам мировосприятия европейца. Образ Средневековья в эстетике XVII – начала XVIII в. претерпевает определенные трансформации и весьма существенно переосмысливается в рамках теории архитектуры и искусства. Реставрационная практика и многочисленные реконструкции построек эпохи романтики и готики в XVII – начале

XVIII в. приобретают неоднозначный и весьма противоречивый характер, многочисленные достройки и перестройки сооружений, трансформация фасадов и интерьеров «на новый вкус» соседствует с весьма бережным отношением к готическим приемам в зодчестве. Изучение и практическое использование знаний о средневековом искусстве в XVII – начале XVIII в. возможно в рамках многочисленных орнаментально-декоративных увражей, где мотивы антиклизированного гротеска сосуществуют с элементами готического декорума.

Технические и конструктивные особенности средневековых построек рассматриваются в комментариях к трактату Витрувия Чезаре Чезариано (1521), подробное описание Миланского собора используется автором как своеобразная иллюстрация к учению о пропорциях [8, с. 36]. Особое место занимают готические мотивы в театрально-декоративном искусстве Европы, их используют Себастьяно Серлио и Бальдассаре Перуцци, при этом первый отмечает специфику средневековой архитектурной традиции в своем трактате (1551). Вопросы конструктивного характера и проблемы строительной практики Средних веков нередко описываются в трудах теоретиков зодчества XVI–XVIII столетий: в книге Филибера де л'Орма, в архитектурно-инженерных трактатах Вальтера Риффа, Даниэля Шпеклина, Венделя Диттерлина, в сочинениях Виченцо Скамоцци, Жана-Франсуа Фелибьена, Дерана, Мишеля Фелибьена, первым выдвинувшего тезис об упадке готического стиля в связи с измельчанием декора, в работах Гварино Гварини, Фишера фон Эрлаха, Амадея Фрезье, Франсуа Блонделя, Луи Авриля, у Кристофера Рена и английских архитекторов XVIII в. [8, с. 36–38].

Анализируя историю архитектуры, Ф. Блондель выявляет два этапа эволюции готики (илл. 2). Первоначально стиль был принесен в Европу вандалами и готами, «сведшими архитектуру к такому варварству, что те, кто ею занимались, совершенно пренебрегали правильностью пропорций». Впоследствии готическая архитектура, созданная под влиянием арабов и мавров, отличается «чрезвычайной смелостью, с которой ее памятники поднимаются в высоту,

а также избытком, тонкостью и странностью ее орнаментов» [11, с. 774–783; 8, с. 261]. Английское художественное сознание XVII–XVIII в. стремится к глубинному и всестороннему осмыслению готического наследия, здесь издавался цикл книг, посвященных монастырям «*Monasticon anglicanum*», были опубликованыopus Кристофера Рена о постройках в Солсбери и Вестминстере; «Общество дилетантов», «Антикварное общество» и другие объединения любителей старины заботятся о сохранении средневекового наследия. Ричард Хёрд, Александр Поп и Даниэль Дефо обращаются к вопросу неклассической эстетики готических построек, литераторы вслед за Уильямом Харрисоном и Горацием Уолполом восхищаются красотой средневековых зданий.

На рубеже XVII–XVIII вв. разрабатывается «арабская» теория происхождения готики. Ее обоснование в Англии содержится в дневниках Джона Эвелина и в трудах Кристофера Рена, во Франции приверженцем концепции мавританского воздействия на сложение готического стиля был Франсуа Блондель. Сентиментально-романтические тенденции рубежа XVII–XVIII вв. порождают теорию «лесохрама», основанную на идее мнимой близости стрельчатых сводов и аллей, где выстроенные в ряд деревья напоминают колонны, а сплетающиеся ветви уподобляются нервюрам; обнаруженная в письме Псевдо-Рафаэля об архитектуре Рима, эта ассоциативная схема появляется у Ж. Ф. Фелисьена, Ж. Боффрана, Ложье, а позже у Р. Шатобриана, Ф. В. Шеллинга и Н. В. Гоголя.

К концу XVII – началу XVIII в. средневековые реминисценции проникают в европейскую скульптуру, живопись, театральное декорационное искусство, графику (в особенности топографические и орнаментальные узоры), моду, костюм и ювелирное искусство. Готическая эстетика света, получившая теологическое обоснование в эпоху аббата Сугерия, преобразуется в специфическую трактовку освещения в произведениях конца XVI – начала XVIII столетий, начиная с А. да Корреджо и Дж. Дж. Савольдо к М. Меризи да Караваджо, Рембрандту Харменсу ван Рейну, Дж. Л. Бернини, Ж. де Ла Туру, Г. Хонхорсту, Х. Тербрюггену, Д. Фетти, Дж. М. Креспи. Свет, знаменующий столкновение вечного и сиюминутного,

становится основным приемом создания конфликта в живописи и скульптуре барокко.

Существуют различные формы освоения средневековой традиции в культуре XVII – начала XVIII в.: стилистическая преемственность, использование готической архитектуры как символа католической традиции, обращение к сюжетам из средневековой истории: житиям святых, легендам и т. п., применение традиционной иконографии и принципов интерпретации религиозной тематики, сложившихся в V–XIV вв. В изобразительном искусстве средневековые реминисценции проявляются в скульптурном оформлении фасадов церквей, активном обращении к деревянной полихромной пластике, специфике трактовки мемориальной темы. Следует также отметить стилизацию как прием, используемый до эпохи историзма, склонность к изображению готических храмов в голландской живописи (например, интерьеры Эммануэля де Витте (илл. 3), Герарда Хукгеста, Бартоломеуса ван Бассена) и гравюре (К. Декер) (илл. 4). Печатная графика нередко воспроизводит средневековые сооружения: в топографических сочинениях и гидах, трудах по археологии и истории (Бернар де Монфокон (илл. 5) [12]). Однако подобного рода изображения, как правило, стилистически связаны с искусством XVII–XVIII вв., лишь отдаленно воспроизводя композиционные особенности и принципы трактовки фигур средневековым мастером. Аллегоризм и символика эпохи барокко – наследие средневековой традиции, прекрасным примером чему могут служить триумфальные арки, принципы организации официальных праздников и торжественных встреч. Готика находит свое место в сценографии. Гротеск как прием акцентировки художественной выразительности получает особую интерпретацию именно в XVII–XVIII вв., орнаменты эпохи барокко нередко перекликаются со средневековым декором.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Арьес Ф.* Время истории. М.: ОГИ, 2011.
2. *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Искусство, 1956. Т. 1.

3. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб. : Азбука, 2004.
4. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М. : Изд-во В. Шевчук, 2004.
5. Гиберти Л. Commentarii. Записки об итальянском искусстве / Пер., прим., вступит. ст. А. Губера. М. : ИЗОГИЗ, 1938.
6. Дворжак М. Эль Греко и маньеризм. // Дворжак М. История искусства как история духа. СПб. : Гуманитарный проект, 2001. С. 299–318.
7. Ле Гофф Ж. В поддержку долгого Средневековья. // Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М. : Прогресс, 2001.
8. Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII вв. М. : Искусство, 1988.
9. Монтень М. Опыты. М. : Изд-во АН СССР, 1954.
10. Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / Пер. Н. М. Любимова. М. : Эксмо, 2004.
11. Blondel Fr. Cours d'architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture. Paris : Pierre Mortier, 1698.
12. Montfaucon B., de. Les monuments de la monarchie françoise. T. I. Paris : Julien-Michel Gaudouin ; Pierre-François Giffart, 1729.

Христианская эстетика С. П. Шевырёва и его критические статьи о «Мертвых душах» Н. В. Гоголя

В статье впервые рассматриваются категории христианской эстетики позднего С. П. Шевырёва (1840–1860-е гг.), восходящей к философии Ф. Баадера: прекрасное, эстетический идеал, комическое. Теория христианского искусства показана на материале поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» и в соотношении с теорией искусства В. Г. Белинского.
Ключевые слова: С. П. Шевырёв; христианская эстетика; критический реализм; В. Г. Белинский.

N. V. Tsvetkova

Christian Aesthetics S. P. Shevryev and His Critiques of “Dead Souls” by Nikolai Gogol

The basics of S. P. Shevryev's (1840–1860) Christian aesthetic going back to F. Baader's philosophy are under consideration. The following important aesthetic categories to Shevryev are interpreted: beauty, aesthetic ideal and the comic. The theory of Christian art presented by critic on the stuff of N. V. Gogol's “Dead souls” goes back to V. G. Belinsky's theory of art and criticism.
Key words: S. P. Shevryev; Christian aesthetic; criticism; V. G. Belinsky.

Статьи С. П. Шевырёва о поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» были опубликованы в 7 и 8 номерах журнала «Москвитянин» за 1842 г. К этому времени формируется его мировоззрение, которое

определил философию и эстетику ученого-филолога и критика в 1840–1860-е гг. Оно начинает оформляться со второй половины 1830-х гг. и фиксируется в 1838–1840 гг. на страницах до сих пор не опубликованных дневников, которые Шевырёв ведет в свою вторую заграничную поездку. Внутренне близкими для него в этот период оказываются «тевтонский философ» Я. Бёме, аббат Ботень, который, по словам современника Шевырёва, «столько друг всем философам и людям, сколько они зависимы от Бога» [4, с. 188], и теософ Ф. Баадер, беседы с которым зафиксированы здесь же. Баадер, по словам Шевырёва, «принадлежит к таким мыслителям, которые не строят систем, но своими сочинениями в других расшевеливают, возбуждают мысль» [16, 1848, № 4, с. 75]. Заграничные встречи с ним и общение «расшевеливают и возбуждают мысль» самого Шевырёва, подтверждают его представления об истинной философии, которая не является системой и непременно связана с религией. В этот период он обретает и свою собственную философию в идеях Баадера, который «привлекает его не только своей критикой гегелизма, но и высокой оценкой русского православия» [13, с. 186].

Собственное эстетическое учение Шевырёв как теоретик искусства излагает в статье «Христианская философия. Беседы Баадера», опубликованной в «Москвитянине». Категорию прекрасного он связывает с любовью: она «участвует в восприятии ощущений изящных. Прекрасное мы прежде всего любим, и без любви к нему нет полного им наслаждения. ... В любви к красоте должно отличить начало духовное от эгоистического, ведущего к кумирслужению перед красотой, которое проповедуется новыми Эстетиками. В этом различии должен быть зародыш Эстетики Христианской. В прекрасном есть божественное, говорит Платон. Сие-то божественное мы должны любить в прекрасном» [16, 1841, № 6, с. 389]. Шевырёв обосновывает «эстетику христианскую», в которой, как и в его философском учении, главная фигура – человек, «любимое творение своего создателя», поставленное «от Бога в центр природы» [16, 1841, № 6, с. 414]. По мысли ученого, «нет человека без религии», и «наклонность в человеке к удивлению есть уже начало религиозного чувства», равно как и начало

«в наслаждениях наших произведениями искусства» [16, 1841, № 6, с. 418]. «В этом чувстве сходятся Религия и искусство, имеющие постоянное *духовное родство*» (курсив мой. – *Н. Ц.*) [16, 1841, № 6, с. 418–419].

Можно говорить о формировании к концу 30-х – началу 40-х гг. религиозно-эстетического мировоззрения Шевырёва – критика и теоретика искусства, приходящего к выводу о «духовном родстве» искусства и религии, о необходимости соединения искусства и религии, искусства и Церкви. Подобное происходит в эстетических исканиях и творческой практике Гоголя и Жуковского [10, с. 21–42], И. В. Киреевского и В. Ф. Одоевского. В. В. Зеньковский назвал это явление «христианским гуманизмом».

Искусство слова осмысливается Шевырёвым в начале 1840-х гг. как имеющее божественное начало. В понимании слова-логоса он идет вслед за любимым апостолом Христа – Иоанном, называя его «даром людям от Бога» и «внешним выражением самопознающей души человеческой» [21, с. VII]. А в «произведении слова» он видит проявление двух начал «божественной и человеческой деятельности» [21, с. VIII]: «первая обнаруживается в нем верою; вторая стремлениями к истинному, доброму и прекрасному в жизни» [21, с. IX]. Шевырёв представляет художника слова человеком верующим, носителем идеала, отражающегося в его произведениях. Гоголь в этом плане наиболее близок ему. Вторая редакция гоголевского «Портрета» – повесть, обладающая для Шевырёва чертами истинного словесного искусства, о чем он напишет автору: «Ты в нем («Портрете». – *Н. Ц.*) так раскрыл связь искусства с религией, как еще нигде она не была раскрыта» [17, с. 299]. Суть собственной эстетической теории он наиболее полно раскрывает в статьях о «Мертвых душах».

В этих статьях Шевырёв разрабатывает один из главных вопросов эстетики: об отношении искусства слова к действительности. В своих поисках он предвосхитит главные вопросы, обсуждаемые теоретиками искусства будущей эпохи (ср. с диссертацией Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» 1855 г.) и определит предмет напряженной полемики с теоретиком натуральной школы В. Г. Белинским.

Для Белинского натуральная школа олицетворяет прогресс в литературе, и защита ее выльется для него в защиту «реальной поэзии» – остросоциального критического реализма. По мнению Шевырёва, с натуральной школой связан упадок искусства, потому что в произведениях ее последователей «почти всегда жалка и безобразна действительность» [16, 1848, № 1, с. 48].

В свое время В. В. Зеньковский обратил внимание на то, что картина мира в сознании теоретика натуральной школы Белинского, к середине 40-х гг. человека атеистического сознания, складывается под влиянием секуляризма [8, с. 72]. В философских представлениях Белинского вопрос о человеке разрешается в большой степени как социальный, так как его картина мира и понимание действительности социально детерминированы, что определяет в его статьях задачи изображения действительности, каковыми, в первую очередь, являются ее анализ и отрицание.

Религиозное сознание, свойственное Шевырёву, обладает другим видением мира и отношением к нему: «... важнейшее значение религиозного сознания в эстетике состояло в том, что оно освобождало художника от абсолютизации причинно-следственной зависимости. Социально-исторический детерминизм дополнялся и заменялся детерминированностью человеческого бытия высшим и вечным нравственным законом» [10, с. 38]. Шевырёв высказывает иное понимание словесного искусства, чем Белинский: «Не задача искусства анализировать действительность и доходить до сокровеннейших глубин ее. ... Исповедь действительности совершает оно и без того, но бессознательно для самого себя. ...» [16, 1848, № 1, с. 47]. Шевырёву важно определить и содержание искусства, и позицию художника слова, его связь с основами национальной жизни: «Искусство не может существовать без прочных убеждений жизни ... они вырастают вместе с писателем из жизни того народа, с которым связано его бытие» (курсив мой. – Н. Ц.) [16, 1848, № 1, с. 49–50].

Анализируя предмет изображения поэмы, критик обращается не только к «действительности», «существенности», «быту», но и к «бытию», акцентируя на слове «внутренний»: «внутренние тайны», «внутренний быт», «внутреннее бытие». В религиозной философии

принято считать, что истинное бытие – это Бог, и весь мир зависит от Него, поэтому критику-славянофилу в поэме так важна духовная жизнь отдельного человека и в целом всей России. Как будто предшествуя «принципу всеединства» Вл. Соловьева, Шевырёв выделяет этот принцип в миропонимании Гоголя, создающего, по его мысли, онтологически-бытийственную картину русской жизни.

В противоположность Шевырёву, Белинского, под влиянием эстетики Гегеля, больше интересует не категория бытия, а категория субстанции [5, с. 114]. Он отказывает поэме Гоголя в «общем содержании» [2, с. 149], потому что «субстанция народа может быть предметом поэмы только в своем разумном определении» [2, с. 148]. Для Белинского «тем-то и велико создание „Мертвых душ“, что в нем вскрыта и разанатомирована жизнь до мелочей, и мелочам этим придано общее значение» [2, с. 159]. Ему важно «раскрыть пафос поэмы, который состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциональным началом, доселе еще ... не открывшимся собственному сознанию...» [2, с. 158].

Несмотря на разницу мировидения и осмысления русской жизни, оба критика близки в понимании предмета изображения современной литературы, каковым является, по словам Шевырёва, «грубая, низкая, животная природа человека». Но в отличие от Белинского, он считает, «чем ниже, грубее, материальнее, животнее предметный мир, изображаемый Поэтом», «тем выше, свободнее, полнее, сосредоточеннее в самом себе должен являться его творческий дух» [22, с. 156]. Благодаря «возвышению субъективного духа в самом поэте», происходит «водворение гармонии в нашем духе» [22, с. 156], что, по Шевырёву, является первостепенной задачей искусства. Для Белинского не в меньшей степени важна «глубокая, всеобъемлющая, гуманная субъективность автора, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем» [2, с. 51]. «Субъективность автора» критик видит в «творении», «беспощадно сдергивающем покров с действительности» [2, с. 51], в «критической направленности его творчества» [9, с. 18]. Понимание субъективности у Белинского «сплетается с понятием гуманизма», является синонимом «социальности», «вообще

общественно-политической заинтересованности» [7, с. 97]. Гоголь для него писатель социальный, сравнимый с Жорж Санд.

По Шевырёву, «субъективное начало» у Гоголя – это способность писателя так изобразить противоречия жизни, героев, чтобы сохранить гармонизирующую функцию искусства. Закономерно, что Шевырёв критикует произведение Гоголя за то, «что комический юмор автора мешает иногда ему обхватывать жизнь во всей полноте и широком объеме», за то, что в ее изображении «по большей части одна отрицательная, смешная сторона, пол-обхвата, а не весь обхват русского мира» [22, с. 176]. Критик мечтает, что в будущем «комический юмор» и «фантазия поэта», наконец, достигнут «надлежащего равновесия» [22, с. 180].

«Шевырёв стремится доказать, что достижения писателя, истинность произведения искусства зависят не от избираемого предмета, а от того, как он воссоздан. В творчестве равно важны жизнь с ее законами и особый, по-своему откликающийся на действительность дар художника» [1, с. 163]. В то же время близость методологии Шевырёва традициям литературной герменевтики Ф. Шлейермахера и предвосхищение в ней достижений В. Дильтея [19, с. 82–102] способствуют глубокому пониманию рефлексии художника, его «человеческой личности, выражающей себя посредством языка в тексте» [3, с. 12], проявляющейся в особом юморе, в творческой фантазии. Критик не случайно так подробно говорит о ее разновидностях («ясновидящей», «истиннолюбивой», «хлебосольной»). По Шевырёву, гоголевские фантазия и юмор должны быть напрямую связаны с изображением жизни, «ибо искусство свободно; но чем глубже будут они (фантазия и юмор. – *Н. Ц.*) проникать в действительность, тем сильнее будет их действие и тем правильнее определится их взаимное между собой отношение, от которого много зависит в грядущем развитии нашего поэта» [22, с. 182].

Свобода гоголевского «творящего духа» проявляется в совершенно особом юморе, о котором Шевырёв говорит профессионально и глубоко в сравнении с юмором писателей европейских (Вольтера, Жана Поля и др.), приходя к глубокому выводу, что «смех принадлежит в Гоголе художнику», «но грусть принадлежит

в нем человеку» [22, с. 157] – поэзия его «не цельная, не единичная, а двойная, распавшаяся» [22, с. 157].

«Однако, по мысли Шевырёва, зияние преодолевается своеобразной диалектикой противоположностей, из которой рождается их единство. ... Такое понимание внутренней связи двух образующих поэму творческих стихий ... ближе к нашим современным представлениям, чем какое-либо другое объяснение из выдвинутых русской критикой в начале 1840-х годов», – замечает В. М. Маркович [14, с. 39]. Шевырёв подробно объясняет, как достигают цельности художник и его творение: «Чем более вглядываемся в подробности изображения, тем более удивляемся тому, как они мастерски прилажены к целому и между собою, и убеждаемся, что достигнуть этого можно только *цельным творческим ясновидением жизни...*» (курсив мой. – *Н. Ц.*) [22, с. 175–176].

Благодаря фантазии, по Шевырёву, происходит примирение «чувства человека со своим смехом и слезами», он «преображается в одного *цельного* художника» (курсив мой. – *Н. Ц.*) [22, с. 165]. Цельность художника способствует воссозданию картины русской жизни, потому что главная «черта фантазии Гоголя есть живое ясновидение мира, им переносимого из бытия существенного в бытие идеального искусства» [22, с. 166].

Универсальность – главная гоголевская черта в изображении мира и человека. Так, по мысли критика, каждый характер писатель возводит «на степень общего типа» [22, с. 172]. И хотя о типичности его героев писали Белинский и Плетнев, Шевырёв показал модель, созданную Гоголем и ставшую общим местом в работах ученых XX века: описание деревни помещика, его дома, внутреннего интерьера, его вещей и т. д. Универсальность гоголевских типов критик объяснил, исследуя функцию их вещей: «предметы внешней природы тесно сопрягаются с человеком ... приводятся, чтобы рисовать нас же самих, служить символом отдельного характера» [22, с. 171]. Эти выводы продуктивны до настоящего времени: они предшествуют выводам современных исследователей (А. П. Чудакова [20, с. 261], А. В. Михайлова [15, с. 98] и др.). А образ гоголевского города, тоже, по Шевырёву, универсальный и сравнимый с «лицом»,

сложенным «из многих данных» [22, с. 147] предвосхищает «фантастический город» в концепции Ю. В. Манна [12, с. 401].

В глубоком постижении человека Шевырёв считает Гоголя «достойным учеником» Шекспира и В. Скотта. Русский писатель, подобно им, создает на эстетическом уровне «характеры цельные»: Гоголь «способен видеть ясно каждое лицо, им создаваемое, и проследить его во всех возможных положениях жизни, во всех изгибах и движениях как души, так и тела» [22, с. 172]. В изображении гоголевских персонажей актуализируются философско-эстетические взгляды Шевырёва, понимание человека, в котором, как он считает, должны соединиться «в здоровом теле любящая душа и в любящей душе мыслящий дух», чтобы составить «идеал земного человека» [16, 1841, № 6, с. 415]. Критику важно увидеть обращение писателя не только к внешнему, но и к внутреннему, т.е. трансцендентальному, человеку («если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» [11]), чтобы словом просветить его духовное существо.

Слово в поэме также рассмотрено критиком сквозь призму традиций мировой литературы и культуры: традиций Гомера, Данте и Ариосто. Он отмечает «яркий отпечаток природы, живописи и поэзии изящного полудня Европы», который «лежит на колорите „Мертвых душ“» [22, с. 168]. Он сравнивает слово Гоголя со словом Гомера, Данте и Ариосто, потому что оно также обладает пластикой и цветом, способно «живые краски Рафаэля» переносить «в итальянское жаркое слово» [22, с. 171]. Подобно К. Аксакову, Шевырёв выделяет особую роль сравнений в поэме, но говорит не только о гомеровских приемах в создании эпических «полных картинок» [22, с. 169], органично входящих в повествование, но и о приемах Данте и Ариосто.

Гоголевское слово Шевырёв осмысляет, по определению П. А. Флоренского, как «саму реальность», имеющую свое пространство, объем, качество, запах, вкус: «...слово Гоголя – слово широкое, полное, разъемистое, плодовитое. Речь его рассыпчата, как сдобное тесто, на которое не пожалели масла; она льется через край, как переполненный стакан, налитой рукою чивого хозяина, у которого вино и скатерть нипочем; оттого-то и период его бывает

слишком грузно начинен, как пирог у затейливого гастронома...» [22, с. 184]. Расточительность слова Гоголя потрясает Шевырёва, делает его повествование поэтическим. На глазах читателя критик, подобно писателю, собственным словом как будто восполняет нищету русской жизни, исправляет ее несовершенство и ущербность и щедро дополняет до бытийственной полноты: «Все, к чему ни прикасается волшебная кисть Гоголя, живет в его ярком слове, и каждый предмет сквозит из него и выдается своим видом и цветом» [22, с. 171]. Так воспринимая роль гоголевского слова в создании картины мира, Шевырёв сближается с Флоренским, который приходил к выводу: «Словом и через слово познаем мы реальность, и слово есть сама реальность» [18, с. 293]. По мысли Шевырёва, слово Гоголя способно «облечь» всю русскую жизнь, воссоздать ее во всей бытийственно-онтологической полноте.

В своих наблюдениях и выводах о поэме Гоголя он предвосхищает современные теоретические представления о метахудожественности литературы. В одном из последних изданий «Теории литературы» Н. К. Гей пишет: «...говоря о метахудожественности, мы говорим о чрезвычайно капитальных факторах смыслообразования в слове и в искусстве слова, а именно: 1. Обращение к бытийности и ее эмпирической данности (и в этом отношении множественности мира “вещей”). 2. И постижение смысла, смысловых интенций, смыслов такой данности во всех ее проявлениях и модификациях (сведение многого к некоему сущностному единству). 3. И за всем этим – отношение части и целого – осмысление цельности космоса и обращение в слове и обретение в нем целого» (и мира, и осмысления его в этом качестве)» [6, с. 120].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Анненкова Е. А. Н. В. Гоголь и С. П. Шевырёв: Эстетическое и духовное. Проблема взаимодействия // Гоголевский сборник / Под ред. С. А. Гончарова. СПб., 1993. С. 152–173.
2. Белинский В. Г. Собр. соч. : в 9 т. М., 1976–1982. Т. 5.
3. Бознак О. А. Литературная деятельность С. П. Шевырёва 1840–1850-х годов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2004.
4. Гавриил, архим. История философии : в 6 ч. Ч. 4. Казань, 1839.

5. *Гайденко П.* Бытие и разум // Вопросы философии. 1997. № 7. С. 114–141.
6. *Гей Н. К.* Метахудожественность литературы // Теория литературы. Т. I. Литература. М., 2005. С. 96–141.
7. *Егоров Б. Ф.* Литературно-критическая деятельность В. Г. Белинского. М., 1982.
8. *Зеньковский В. В.* История русской философии : в 2 т. Т. 1. Ч. 2. Л., 1991.
9. *Кантор В. К., Основат А. Л.* Русская эстетика середины XIX века: теория в контексте художественной культуры // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 7–41.
10. *Канунова Ф. З., Айзикова И. А.* Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840 гг.). Новосибирск, 2001.
11. 2 Коринфянам 4:16.
12. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.
13. *Манн Ю. В.* Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969.
14. *Маркович В. М.* Уроки Шевырёва // *Шевырёв С. П.* Об отечественной словесности. М., 2004.
15. *Михайлов А. В.* Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 94–131.
16. Москвитянин. М., 1841–1853.
17. Переписка Н. В. Гоголя : в 2 т. Т. 2. М., 1988.
18. *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли // *Флоренский П. А.* Собр. соч. : в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 17–350.
19. *Цветкова Н. В.* С. П. Шевырёв – критик, историк и теоретик литературы (1830-е годы). Монография. Псков, 2008.
20. *Чудаков А. П.* Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 259–280.
21. *Шевырёв С. П.* История русской словесности : в 4 ч. Ч. 1. Изд. 2-е. М., 1859.
22. *Шевырёв С. П.* Похождения Чичикова, или Мертвые души // Критика 40-х годов XIX века / Сост., вступит. ст., преамбулы, примеч. Л. И. Соболева. М., 2002. С. 133–184.

**Н. М. Гуляева,
О. В. Евдокимова**

Слово и изображение в русской культуре XIX века: живописный подтекст хроники Н. С. Лескова «Захудалый род»

В статье рассматриваются формы взаимодействия слова и изображения. Традиционный жанр русской словесности – хроника – в прозе писателя Нового времени (Н. С. Лескова) при воплощении автором своего эстетического задания опирается на подтекстовый сюжет из истории русской живописи XVIII–XIX вв.

Ключевые слова: хроника; картина; словесный портрет; живописный портрет; проза Н. С. Лескова; история русской живописи.

**N. M. Gulyaeva,
O. V. Evdokimova**

Word and Image in Russian Culture of the XIXth Century: Underlying Motives of Art in N. S. Leskov's "A Decayed Family"

In the article the forms of interaction between word and picture are examined. A traditional genre of Russian literature – chronicle – in the prose of a modern time writer (N. S. Leskov) is based on the underlying theme taken from the history of Russian painting of eighteenth and nineteenth centuries in order to convey its aesthetic message.

Key words: chronicle; image; word portrait; pictorial portrait; N. S. Leskovs's prose; history of Russian painting.

«Любимая вещь» Н. С. Лескова – «Захудалый род. Семейная хроника князей Протозановых (Из записок княжны В. Д. П.)» (1874) – состоит из двух частей: «Старая княгиня и ее двор», «Старое старится – молодое растет».

Начало каждой из частей хроники содержит описание живописного портрета героинь произведения и, соответственно, героинь своего исторического времени, вокруг их портретного изображения во многом и организовано лесковское повествование.

Словесное описание портрета княгини Варвары Никаноровны предвосхищает в первой части рассказ о древнем роде Протозановых. Картина оказывается вписана в историю семьи и отмечает начало хроникальных событий, вводит существенную для них тему прекрасного: «Это же („неописанную красоту“ – *Авт.*) как нельзя более подтверждает и всякий теперь передо мной ее большой портрет известного Лампи. Портрет писан во весь рост, масляными красками, и представляет княгиню в то время, когда ей было всего двадцать лет. Княгиня представлена высокою стройною брюнеткой, с большими ясными голубыми глазами, чистыми, добрыми и необыкновенно умными. Общее выражение лица ласковое, но твердое и самостоятельное. Опущенная книзу рука с букетом из белых роз и выступающая одним носочком ботинки ножка дает фигуре мягкое и царственное движение. Глядя на этот портрет, я не могу себе представить, как пылкий и восторженный юноша, каким описывают моего покойного деда, мог не влюбиться в эту очаровательницу?» [3, т. V, с. 10–11].

Лесков «атрибутирует» портрет княгини Протозановой Иогану Баптисту Лампи Старшему (1751–1830). Художник работал в России шесть лет (1792–1798), портретировал многих русских сановников, «особ царской фамилии», был признанным мастером парадного портрета. В первой части «Захудалого рода» повествование углублено в XVIII в., поэтому более чем естественен мотив автора связать портрет главной героини с именем авторитетного мастера парадных портретов конца столетия.

В словесном описании картины переданы особенности живописных приемов Лампи: «портрет писан во весь рост», «опущенная книзу рука с букетом из белых роз», «общее выражение лица ласковое, но твердое», а развернутое описание одной детали – «выступающая одним носочком ботинки ножка дает фигуре мягкое и царственное движение» – уже определенно отсылает к известному портрету Екатерины II работы Лампи.

В картине, словесно воссозданной Лесковым, есть, однако, отступление от канона парадного портрета: княгиня изображена без парика (брюнетка с голубыми глазами) и без каких-либо визуальных обозначений сословного или государственного статуса, акцентировано внимание на лице героини и душевных качествах, явленных на нем.

Искусствоведческие разыскания установили, впрочем, факт существования в истории русской живописи портрета Екатерины Сергеевны Самойловой, сочетающего в себе черты парадного и камерного жанров. К тому же эта картина «с двойным авторством: Лампи и Брюллова» [2]. В итоге технического анализа полотна установлено, что «фактура мазка» выдает «великого Карла» – К. П. Брюллова (1799–1852).

Лесков, любитель и знаток живописи, мог ориентироваться в «Захудалом роде» на портрет Самойловой, мог и не знать о его существовании, но в любом случае не мог не иметь в виду женских портретов Брюллова. Гений «первого живописца» XIX в. постоянно волновал писателя и вдохновил, среди прочего, на создание романа «Чертовы куклы» (1890). Мастерство «великого Карла» обнаруживало в нем, по мнению романиста, художника по преимуществу, способного запечатлеть красоту в ее абсолюте. Не случайно поэтому в книге искусствоведа А. И. Сомова (хранится в Орловском мемориальном музее писателя) Лесков отчеркнул панегирические слова автора, соглашаясь с ним в исключительной оценке места художника даже в истории мировой живописи: «Почитатели этого гения единодушно признают Брюллова величайшим из всех когда-либо существующих живописцев. Они говорят, что самый строгий судья не найдет в картинах Брюллова ни малейшей погрешности,

между тем как наиславнейшие представители европейских школ имеют в чем-нибудь свою слабую сторону: Рафаэль – в бессильном колорите, Корреджио – в неверном рисунке, Микельанджело – в ненатуральности поз, Рубенс – в изысканности и т. п. У Брюллова все части живописи дружно согласованы, повсюду брызжут гений и сила» [5, с. 162–163].

Княгиня Протозанова – центральная фигура (в ценностном аспекте) хроники «Захудалый род». «Гений и сила» Брюллова – художника на все времена – как нельзя более соответствуют красоте и силе идеальной героини Лескова.

«Атрибутируя» портрет только Лампи, автор произведения подчеркивал временной аспект хроники, а уводя в подтекст Брюллова – ее вневременный смысл.

Правомерность выводов о «шифровке» как художественном приеме Лескова подтверждает атрибуция, а также история становления авторства второго портрета, словесными средствами воспроизведенного в «Захудалом роде».

Во второй части хроники о портрете княжны Анастасии – «нелюбимой дочери» княгини – сначала рассказано, и только потом он будет описан и показан.

Княжна – «институтка». Повествуя о возникновении идеи ее портрета, Лесков имел в виду и рассказывал историю создания Д. Г. Левицким (1735–1822) серии портретов воспитанниц Смольного института благородных девиц, но приписал авторство другому живописцу – О. А. Кипренскому (1783–1836): «Портреты поручено было сделать известному автору Мариулы („Девочка в маковом венке с гвоздикой в руке (Мариучча)“, холст, масло, 1819 г. – *Авт.*), изящному Кипренскому, – читаем мы у Лескова. – Этот превосходный художник был тогда в большой моде и горячее чем когда-нибудь преследовал свою мысль для полного выражения жизни в портретах писать их с такою законченностью, чтобы в тщательной отделке совсем скрывать движения кисти и сливать колера красок в неуловимые переходы» [3, т. V, с. 118].

Среди картин Левицкого словесный портрет Лескова ориентирован на изображение Е. Н. Хрущевой и Е. Н. Хованской.

В коллекции же работ Кипренского – «первого романтика», «русского Ванديка» – нет подобного парного женского портрета. Композиционное решение картины, искусство светотени, детали вновь побуждают вспомнить о неназванном в тексте Брюллове и его женских портретах: «Большой портрет был уже почти совсем готов и стоял на мольберте: обе девушки были изображены рядом, в костюмах полуфранцузских, полушвейцарских поселянок; обе они представлены идущими; в руках у них были корзины: у тетушки с фруктами, а у ее подруги с цветами. Обе подруги были писаны мастерски и замысловато: в картине была символика и поэзия. Тетушка выдвигалась немножко вперед и была ярко освещена, меж тем как ее подруга, отстав на один шаг, шла скромно, опустив головку, отчего ее тихое, задумчивое личико отделилось в его верхней части широкими полями соломенной шляпы и приняло глубокое, таинственное выражение. Яркая красота выдающейся вперед княжны тотчас с первого взгляда останавливала на себе глаза зрителя, и тихая прелесть другого лица тогда оставалась как бы незаметною; но чуть вы хотели окинуть беглым взглядом аксессуар, это таинственное лицо словно встречалось с вами, оно как из ручья на вас глядело, и вы в него всматривались и не могли от него оторваться» [3, т. V, с. 137].

Один из известных парных портретов Брюллова – «Портрет сестер Шишмарёвых» (1839). А. Ф. Шишмарёв, «любитель театра и друг художников», «в своем петербургском имении построил летнюю мастерскую для Кипренского, в которой тот написал портрет любезного хозяина» [4]. Когда возникло желание «написать» сестер, Кипренского уже не было в живых – обратились к гремевшему в славе Брюллову.

Картины – словесная (Лескова) и живописная (Брюллова) – совпадают в их эстетической установке, утверждая ценность поэтической реальности. Современный исследователь брюлловского наследия так говорит об этом: «В портрете Шишмарёвых – все по-своему, все ново. Единственное, в чем гениальный живописец остался верен себе, – это поразительная целостность образно-эстетического строя: перед восхищенным зрителем предстает

романтическая феерия яркого и чуть призрачного поэтического бытия» [1, с. 19].

Подмены в атрибутировании портретов, последовательно предпринятые Лесковым, провоцируют читателя на поиски и открытие подтекстового сюжета из истории русской живописи: И. Б. Лампи Старший – Д. Г. Левицкий – О. А. Кипренский – К. П. Брюллов. Все художники – знаковые фигуры своего времени, они активно наследовали открытия друг друга; эти имена в большой мере образовали историю портретного искусства в России. Движение времени, «как оно есть», – таков объект хроники, и чем реальнее предстает время, тем точнее выполняется эстетическая задача писателя.

Эффект реальности бывшего достигнут в «Захудалом роде» и за счет приема изображения в изображении: словесные картины как центр текста побуждают удостовериться в красоте и быта, и бытия. Так реализуется одна из главных эстетических функций хроникального жанра – функция «очищения» души читателя, бытийственной прививки к ней.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Голдовский Г.* Живопись Карла Брюллова в собрании Русского музея // Карл Павлович Брюллов. 1799–1852. Живопись. Рисунки и акварели из собрания Русского музея. СПб., 1999. С. 7–25.
2. *Епатко Ю.* Двойное авторство парадного портрета графини Е. С. Самойловой // *Antiq. Info.* 2006. Вып. 34. // Московский коллекционер [сайт]. [URL]: <http://goodcoins.narod.ru/antic/raznoe/portretsamoyl.htm> (дата обращения: 07.07.2012).
3. *Лесков Н. С.* Собр. соч. : в 11 т. М., 1956–958.
4. Портрет сестер Шишмарёвых. Русский музей // Музеи Европы. О художниках и картинах [сайт]. [URL]: <http://nearyou.ru/kbrullov/5Shishm.html> (дата обращения: 09.07.2012).
5. *Сомов А. И.* Картины императорского Эрмитажа. СПб., 1859. (Издание находится в мемориальной библиотеке Н.С. Лескова в Орле.)

Историческая память и субъективная картина жизненного пути личности

В статье рассматривается роль индивидуальной исторической памяти в субъективной картине жизненного пути личности. Анализируется репертуар исторических воспоминаний и лично значимых исторических событий. Приводится эмпирическая типология воспоминаний. Описываются механизмы включения исторической памяти в картину жизни. *Ключевые слова:* историческая память; жизненный путь; автобиографическая память; исторические события

I. A. Tregubenko

Historical Memory and Subjective Picture of the Individual Life Course

This article presents role of individual historical memory in a subjective picture of personality course of life. Repertory of historical memories and personal high-profile historical events analyzes. Supply empirical typology of memories. Describe mechanisms of including historical memory into picture of life. *Key words:* historical memory; life course; autobiographical memory; historical events

Целью нашего исследования стало определение роли индивидуальной исторической памяти в субъективной картине жизненного пути личности. Для реализации цели нами был использован методический комплекс, в который вошли: опросник жизненных ориентаций Е. Ю. Коржовой, опросник смысложизненных ориентаций

Д. А. Леонтьева, методика «Психологическая автобиография» Е. Ю. Коржовой, модификация незаконченных предложений «Метафора судьбы и истории», авторская методика «Историческое воспоминание», методика «Значимые исторические события», авторская модификация репертуарных решеток с фиксированным конструктом.

В исследовании приняли участие 400 человек (180 мужчин и 220 женщин) в возрасте от 18 до 80 лет с различным уровнем и профилем образования и социальным статусом. Обратимся к полученным результатам исследования исторической памяти и субъективной картины жизненного пути.

Для начала проанализируем репертуар индивидуальных исторических воспоминаний. Большинство испытуемых (72%) рассказывают о негативных событиях. Возможно, это связано с тем, что такие ситуации глубже затрагивают внутренний мир человека, что подтверждается данными психологии жизненных ситуаций [3]. Преобладание негативных событий в исторической памяти также можно объяснить тем, что они постоянно транслируются в СМИ. По сферам жизнедеятельности события можно разделить на общественно-политические, культурные и природные. Наиболее часто встречаются описания общественно-политических событий (66%), далее следуют сфера культуры (29%) и, наконец, рассказы о природных и техногенных катастрофах (5%). Воспоминания о зарубежных событиях составляют 24%, большинство же (то есть 76%) относятся к российской истории. Историческая память, выполняя функцию культурной и социальной отнесенности, скорее, будет содержать события, соответствующие этнической и культурной общности, к которой человек себя причисляет.

Содержательно наиболее часто упоминаемыми событиями стали: путч 1991 г. (13%), дефолт 1998 г. (10%), крушение WTC в Нью-Йорке (9,8%). Эти три события можно отнести к так называемым «сильным» ситуациям [2]. Их указывает достаточно большой процент испытуемых, а эмоциональные оценки этих событий не различаются. Кроме того, указываются: распад СССР, Великая Отечественная война, полет Гагарина в космос, смерть Брежнева, олимпиада 1980 года.

На следующем этапе респонденты описывали и эмоционально оценивали лично значимые исторические события. Выяснилось, что общее количество событий очень небольшое ($6,25 \pm 4,28$), то есть из всех исторических событий выбирается и признается лично значимыми лишь несколько. Это можно объяснить неразвитостью исторической памяти, ее поверхностностью. Грустные события преобладают над радостными, то есть история в большей степени рассматривается как опыт трагедий, ошибок, потерь; хотя все же положительные тоже присутствуют. Среди лично значимых исторических событий чаще упоминаются события из отечественной истории, нежели из зарубежной.

Среди лично значимых исторических событий чаще всего упоминаются: Великая Отечественная война (46%), распад СССР (30%), октябрьская революция 1917 года (29%), Первая мировая война (20%), Вторая мировая война (19%), путч 1991 г. (17%), перестройка (16%), теракт 11 сентября в США (14%), крещение Руси (13%), полет Гагарина в космос (11%). Самым значимым событием является Великая Отечественная война. Оно составляет основу российской идентичности, особенно за счет осознания победы в Великой Отечественной войне. Значимость данного события поддерживается торжественным празднованием 9 мая. Следующее по частоте упоминания событие – распад СССР, который произошел при жизни многих испытуемых, следовательно, не мог не оставить след в их жизни. Большинство респондентов описывают распад СССР как грустное событие, однако здесь уже достаточно большая вариативность ответов; то есть его интерпретации уже не так однозначны, как в случае с Великой Отечественной войной. Другим знаковым событием является революция 1917 года. Оно рассматривается как негативное, что демонстрирует новый взгляд на историю страны. Путч является «сильным» событием, что описывалось нами при анализе индивидуальных воспоминаний. Всеми респондентами оценивается отрицательно. Перестройка в СССР рассматривается как значимый и грустный этап в истории страны. В воспоминаниях он связывается с социально-экономическим кризисом, правлением М. С. Горбачева, антиалкогольной кампанией.

Примечательно частое упоминание трагедии в США, которую все испытываемые оценивали отрицательно. Террористическая атака на торговый центр многократно транслировалась в СМИ, чем можно объяснить яркость воспоминаний и чувство сопричастности происходящему. Крещение Руси – единственное событие из столь давней истории, которое упоминает достаточный процент опрошенных. По всей видимости, оно знаменует понимание роли религии в жизни страны и народа.

Суммируя результаты, можно сказать, что историческая память современных россиян относительно неглубока, включает в основном воспоминания о войнах, политических переворотах, а также актуальные события в стране и мире, часто транслируемые средствами массовой информации. Наиболее дифференцирующим критерием в данном случае становится не столько список событий, сколько эмоциональные оценки.

Общая характеристика субъективной картины жизненного пути (по методике «Психологическая автобиография») совпадает с данными, которые были получены Е. Ю. Коржовой [2]. В целом, можно отметить преобладание прошедших событий над ожидаемыми в будущем. Ведь прошлое уже определенным образом осмыслено, содержит стандартные ступени социализации (школа, выпуск, вуз или средние учебные заведения, начало работы), а вот планирование будущего – процесс более сложный, кроме того, может сказываться страх что-то загадывать. Радостные события упоминаются чаще, чем грустные. Ведущими сферами в картине жизни оказываются: семья (брак и дети), Я (все, что связано со становлением человека, его взглядами, ценностями), деловые (учеба, работа) и межличностные отношения (дружба, любовь). Как правило, включено хотя бы одно событие, связанное с родительской семьей, но это уже не ведущая сфера. Далее следует «смена места жительства» (встречается уже не у всех) и, как правило, это событие характерно для тех, кто переезжал в другой город; смена квартиры указывается несколько реже. Субъективная насыщенность сферы «досуг» (отдых, развлечения) зачастую делит испытываемых на тех, кто указывает несколько событий этого вида, и тех, кто не указывает их совсем. Таким образом,

сфера досуга диагностична в плане определения гедонистического стиля жизнедеятельности. События, связанные со здоровьем, обществом и природой, встречаются реже.

Далее мы провели сравнительный анализ исторических воспоминаний и лично значимых исторических событий. Сравнение по полу показало, что женщины чаще, чем мужчины, упоминают о ярком событии ($\chi = 1,71; p \leq 0,05$). То есть женщины обычно рассказывают о «событии-вспышке», которое включает «яркую картинку» происходившего, имеет сюжет, обладает высокой эмоциональной насыщенностью и, как правило, проживается «изнутри». Мужчины же чаще рассказывают о событиях с меньшей эмоциональной насыщенностью, дают развернутые интерпретации, которые в ярких воспоминаниях отсутствуют, либо очень свернуты, описание строится по принципу «ничего лишнего», здесь важнее смысл, а не визуальный образ события. Кроме того, мужчины чаще вспоминают общественно-политические события ($\chi = 1,67; p \leq 0,05$). Рассказы же о природных и техногенных катастрофах более характерны для женщин ($\chi = 2,24; p \leq 0,05$). Это можно объяснить гендерными стереотипами, которые предписывают мужчинам интересоваться политикой. Наконец, обнаружено, что в женских воспоминаниях чаще встречаются «Мы – ситуации» ($\chi = 1,79; p \leq 0,05$), то есть рассказы, в которых автор объединяется с кем-то (например, членами семьи, друзьями, народом в целом). Возможно, для женщин важнее в подобных событиях чувствовать свою общность с другими людьми, близкими.

Нельзя отрицать тот факт, что одним из важных факторов формирования исторической памяти личности является образование. Поэтому далее мы проанализировали особенности исторической памяти у людей с различным уровнем и профилем образования. При сравнении индивидуальных воспоминаний у людей со средним и высшим образованием выяснилось, что в выборке с высшим образованием чаще встречаются культурные события ($\chi = 2,12; p \leq 0,05$), а также положительные эмоции в воспоминаниях ($\chi = 1,99; p \leq 0,05$). Высшее образование больше обращает человека к культуре, стимулирует интерес к подобным событиям. Различия в эмоциональной

окраске также связаны с уровнем образования и насыщенностью воспоминаний культурными событиями, поскольку именно культурные события сопровождаются радостными переживаниями.

Также обнаружено, что у испытуемых с высшим образованием более богатая картина исторического прошлого. Так, у них выше общее количество называемых лично значимых исторических событий ($p \leq 0,01$). У имеющих высшее образование гораздо больше положительно оцениваемых исторических событий ($p \leq 0,01$). Это дает возможность рассматривать историческое прошлое более широко, находя в нем не только негативное, но и позитивное. Кроме того, обнаружены различия в указаниях на культурные и события в сфере науки ($p \leq 0,05$). В целом, можно отметить, что высшее образование расширяет картину исторического мира, позволяет видеть больше положительного, ориентирует на достижения в сфере науки и культуры.

Мы также разделили выборку на людей с высшим гуманитарным (филологи, психологи, искусствоведы, переводчики, социологи) и техническим (инженеры, математики, программисты) образованием. В результате сравнительного анализа этих групп мы выяснили, что в индивидуальных воспоминаниях «гуманитарии» чаще рассказывают о культурных событиях ($\chi = 2,25$; $p \leq 0,05$), а технические специалисты об общественно-политических ($\chi = 1,80$; $p \leq 0,05$). Специалисты гуманитарного профиля в соответствии со сферой своей деятельности больше внимания уделяют тому, что происходит в мире культуры, искусства, иногда принимают в этом участие. Те же, кто работает по техническому профилю, больше интересуются миром политики.

Следующим основанием для сравнения стал возраст. Очевидно, что восприятие и отношение к истории во многом определяется принадлежностью человека к той или иной возрастной группе, к тому или иному поколению. Точечно-бисериальная корреляция продемонстрировала взаимосвязь возраста с воспоминаниями об отечественных событиях ($r = 0,11$; $p \leq 0,05$). То есть, чем старше человек, тем чаще он обращается в воспоминаниях к событиям в собственной стране. Возможно, это связано с большим жизнен-

ным опытом, проживанием в различных политических условиях и режимах старшего поколения.

Воспоминания о «переломных» исторических событиях также положительно связаны с возрастом ($r = 0,19$; $p \leq 0,01$). Напомним, что под «переломным» подразумевается событие, которое изменило личность и/или жизненный путь человека. Такие описания встречаются редко и характерны для людей более старшего возраста.

Возраст положительно коррелирует с позицией свидетеля исторических событий ($r = 0,23$; $p \leq 0,01$) и отрицательно с позицией наследника ($r = 0,17$; $p \leq 0,01$). Эти взаимосвязи отражают особенности возрастного вхождения в историю. Поскольку молодежь воспринимает опыт предыдущих поколений, слушает рассказы, узнает историю из учебников; старшее же поколение лично проживает события, поэтому в воспоминаниях они больше описывают свой собственный жизненный опыт. Эту мысль подтверждает следующая прямая корреляция возраста и биографичности воспоминания ($r = 0,21$; $p \leq 0,01$). То есть, чем старше человек, тем чаще встречаются в его рассказах переплетения исторических и личных событий.

Таким образом, возрастные особенности индивидуальных воспоминаний демонстрируют важную роль возраста в формировании исторической памяти личности. Чем старше человек, тем больше он «входит» в историю, включает ее в свою личную биографию.

Для анализа лично значимых исторических событий нами были выделены четыре возрастные группы: 18–30 лет, 31–45, 46–60 и 61–80 лет. После определения групп нами был проведен однофакторный дисперсионный анализ (ANOVA).

Обнаружены различия в частоте упоминания отечественных исторических событий ($F = 3,74$; $p \leq 0,01$), максимальное количество которых приходится на группы 61–80 лет и 31–45. Именно у этих поколений исторически насыщенные времена совпали с периодом «пика воспоминаний» (сензитивный период автобиографической памяти). Так, поколение ветеранов, жившее в эпоху сталинизма и «оттепели», застало такие события, как Великая Отечественная война, блокада Ленинграда, XX съезд КПСС, целина. Именно эти события сделали свой вклад в формирование исторической и автобиографической памяти,

а следовательно, стали личностно значимыми. У поколения 31–45 лет «пик воспоминаний» приходится на такие события, как августовский путч, распад СССР, расстрел Белого дома. Поэтому обе возрастные группы оказались более чувствительными к сложным периодам в отечественной истории.

У поколения 46–60 лет юность, а соответственно и сензитивный период формирования автобиографической памяти, не отмечена столь яркими событиями, поскольку она приходится на период застоя. Об этом же пишет Е. Ю. Боброва, не выделяющая «знаковых» исторических событий для данного поколения [1, с. 96–97]. Молодежь же еще не имеет столь большого исторического опыта.

Следующий значимый момент – это количество упоминаемых исторических событий до рождения респондентов ($F = 2,72$; $p \leq 0,045$), которое снижается от первых двух возрастных групп к третьей и четвертой. Максимальное количество наследников значимых исторических событий приходится на молодой и чуть меньше – на средний возраст. Эти данные согласуются с отрицательной корреляцией возраста и позицией наследника в индивидуальных воспоминаниях. У нового поколения больше исторического опыта, который им передан предшествующим поколением, с возрастом же увеличивается доля собственного исторического опыта.

С целью выявления целостного образа судьбы и истории у респондентов мы использовали технику метафор. Метафорические образы исследовались нами с помощью методики незаконченных предложений. Были получены метафоры судьбы, истории семьи и истории России. Ответы респондентов были подвергнуты процедуре контент-анализа и классифицированы на категории группой экспертов-психологов по ведущим смысловым доминантам метафорических образов.

Обратимся к наиболее часто встречающимся категориям метафор судьбы. Самой частой категорией оказалась «Метафора мироздания» (13,5%). Сюда вошли ответы: дерево, дерево, растущее дерево, мир, земной шар. Эти образы выражают архетип «мирового древа», «мирового яйца», представляют собой микрокосм («дерево – это как бы я, у меня есть основание, рост и развитие»). Дерево как ось мира

соединяет прошлое, настоящее и будущее; нижний и верхний миры. Оно же помещено в сферу-мир (можно вспомнить древо Иггдрасиль в скандинавской мифологии). Е. М. Мелетинский пишет: «Мировое древо – центральная фигура прежде всего вертикальной космической модели» [4, с. 190]. В категорию «Метафора линейного движения» (11,7%) вошли ответы: путь, дорога, линия, движение вверх, лестница, а также различные варианты описания дороги (извилистая, бесконечная, широкая, узкая, длинная, долгая). Образ судьбы как дороги, пути является традиционным для культуры, часто встречается в искусстве; само выражение «жизненный путь» подсказывает эту метафору. Образы реки, ручья, потока были нами объединены в категорию «Метафора первостихии» (8,7%). Следующая категория «Судьба как загадка» (8,3%) включает понятия: ребус, загадка, нечто неизведанное, непонятная штука. Здесь с одной стороны, заложена идея непредсказуемости, а с другой, желание понять, раскрыть секрет, найти решение. Категория «Метафора случайности» (6,9%) отражает понимание судьбы как случая (счастливого или рокового). «Судьба как дар» (6,7%) обращает нас к идее судьбы-доли, которая дана свыше (дарована Богом), или жизни, данной родителями. Такие понятия, как «книга», «книжный роман», «интересная книга», «начатая книга», «роман» были объединены нами в категорию «Метафора мудрости и знания» (5,8%).

Теперь обратимся к категориям метафор истории семьи (рода). Ведущей здесь оказывается категория «Метафора знания, мудрости» (16,9%), которая уже встречалась нам в метафорах судьбы. Категория «Метафора мироздания» (13,2%) является в данном случае и архетипической, и клишированной, поскольку дерево ассоциируется здесь с выражением «генеалогическое древо». Следующая категория «История семьи (рода) как социальная история» (10,9%) включает ответы: часть истории страны, история моего народа (иногда указывается этническая группа), история России. В данном случае родовая история помещается в социальный контекст и как бы повторяет его. Метафоры категории «История семьи как загадка» (10,5%) отражают, с одной стороны, слабое знание своих корней и прародителей, а с другой – возможный интерес, желание разгадать, узнать тайны.

Перейдем к анализу метафор истории России. Обращаем внимание, что мы рассматриваем образ не самой России, а ее истории. Самой частой категорией оказалась «История России как загадка» (13%). Сюда вошли ответы: «ребус», «неизведанность», «большая тайна», «неисследованный космос», «загадка», «тайна». Эту категорию можно интерпретировать как идею непостижимости русской души, а, следовательно, и ее истории. По 11% набирают категории «Негативные эмоциональные оценки» и «Социальная история». Отрицательные эмоции встречаются достаточно часто, и этот факт выглядит весьма удручающим: включается переживание неорганизованности («бардак»), непонимание и осуждение («бред», «грустный пример»), неизбежность и отсутствие выхода («замкнутый круг», «вечная тюрьма») и ряд других негативных переживаний. При таком восприятии своего исторического прошлого не удивляет рост эмигрантских настроений. Категория «Социальная история» содержит метафоры, которые помещают историю России в контекст мировой истории, рассматривают ее как аналогичную другим историям («как и история других стран»). В данном случае не звучит темы «особого пути России», она не хуже и не лучше других.

Категория «Метафора мудрости и знания» (7,4%) является сквозной, поскольку она встречается достаточно во всех трех концептах (судьбы, истории семьи и истории страны). Книга представляет собой непериодическое издание, то есть выражает уникальность; является литературным произведением, то есть символически связана с творчеством в судьбе и истории; книга хранит информацию, то есть передает знание. «История России как преодоление препятствий» встречается у 7% опрошенных. Данная категория символизирует сложные исторические условия и необходимость бороться с ними («полоса препятствий для сильных ног», «испытание для сильных духом»). Интересно, что категории «Циклического развития» и «Метафора пути» (линейного движения) имеют практически одинаковое процентное соотношение (4,9% и 4,1% соответственно), в отличие от метафор судьбы, которые описывались ранее. Развитие истории рассматривается как повторение определенных событий,

этапов. Рассмотрение же истории России как пути вполне традиционно для русской культуры и литературы.

Следующая категория «Природные катаклизмы» (3,9%) так же, как и в случае с метафорой судьбы, содержит идею стихийности, неожиданности и неуправляемости историческими процессами, которые настигают и захватывают человека. Кроме того, здесь предполагается мощь происходящих событий. Категория «История России как гордость» (3,8%) отражает переживание величия, значимости страны и ее прошлого. Таковую позицию мы со всем основанием можем назвать высокопатриотической. Восприятие истории страны как своей собственной (категория «Личная история» 2,2%) тоже можно причислить к патриотизму, ведь человек не видит себя отдельно от русской культуры, русской истории; признает ее значимую роль в формировании себя как личности.

Для определения динамики оценки жизненных и исторических событий мы использовали модификацию репертуарных решеток Дж. Келли. В качестве конструкторов были использованы шкалы семантического дифференциала, разработанные в диссертационном исследовании В. В. Нурковой [5]. Категориями же выступили жизненные ситуации и политические события в России, а также ряд общих понятий, отражающих индивидуальный жизненный мир личности. Опрос был проведен дважды на одних и тех же испытуемых (весной 2009 и весной 2012).

Личные конструкторы были подвергнуты факторному анализу и образовали два фактора (инварианты для обоих срезов). В первый фактор вошли конструкторы, отражающие эмоциональную оценку событий (веселый – печальный, яркий – тусклый, счастливый – несчастный, прекрасный – ужасный, светлый – унылый, приятный – неприятный); субъективную значимость событий (насыщенный – пустой, интригующий – простой, притягательный – отталкивающий, полезный – бесполезный); нравственную оценку ситуаций (справедливый – подлый, достойный – недостойный, доброжелательный – враждебный, мудрый – глупый, душевный – безжалостный). Положительная оценка (эмоциональная, нравственная), субъективная значимость совпадают с положительным полюсом

(в геометрическом смысле) фактора. На этом полюсе расположены приятные, добрые, счастливые, веселые, значимые и хорошие события. Противоположный полюс отражает несчастные, печальные, неприятные, отталкивающие, плохие события, жизненные ситуации, то чего человек старается избежать. Этот фактор мы определили как «Позитивная – негативная оценка жизненных событий».

Во второй фактор вошли такие личные конструкты, как: безопасный – опасный, легкий – трудный, спокойный – шумный. На его положительном полюсе расположены безопасность, легкость и спокойствие, то есть умиротворенность, безмятежность жизни. На другом же (отрицательном) полюсе – опасность, трудности, шумность, риск. Фактор был назван «Трудное событие – необременительное событие».

Психосемантическое пространство исторических событий и жизненного пути было получено путем определения координат событий – категорий в пространстве двух факторов (процедура FASOP).

По результатам логитного психосемантического исследования можно выделить исторические события, которые оцениваются достаточно устойчиво: «финансовый кризис 1998», «путч 1991». Они располагаются в поле «страхов и тревог», семантически объединяются в сознании и являются «сильными» ситуациями (называются многими испытуемыми и имеют устойчивые эмоциональные оценки). Президентские выборы (В. В. Путина и Д. А. Медведева) несколько сместились в область негативных, но не требующих преодоления событий. Выборы В. В. Путина связываются с будущим России. Событие «Принятие конституции 1993» на втором срезе переместилось в поле личностных ресурсов и сблизилось с понятиями «Я» и «Свобода». Это может говорить о развитии гражданского сознания, а также о некоторой переоценке исторического прошлого в связи с политическим настоящим. Прошлое России при опросе в 2012 г. оценивалось более позитивно, чем в 2009. А вот настоящее России, наоборот, получило более негативные оценки.

С целью целостного осмысления роли исторической памяти в субъективной картине жизненного пути личности необходимо опре-

делить типы исторических воспоминаний. Для решения данной задачи выделенные нами параметры личных исторических воспоминаний (см. [6]) были подвергнуты процедуре факторного анализа (R-техника; метод главных осей с использованием Varimax-вращения). В результате мы получили четырехфакторную структуру.

Первый фактор мы назвали «Биографическая субъектность». На одном конце фактора располагаются воспоминания, в которых человек занимает активную позицию, помещает историческое событие в контекст своей биографии, а на другом – рассказ с семантической и синтаксической пассивностью, в котором отсутствует Я, а событие истории не соединяется с собственной биографией.

Второй фактор «Позитивное культурное событие – негативное общественно-политическое». Рассказы разделяются на радостные воспоминания о событиях культуры и грустные общественно-политические. Воспоминания о культурных событиях сопровождаются положительными эмоциональными переживаниями, в то время как политические, общественные и экономические события эмоционально отрицательно окрашены.

Третий фактор «Важные события исторического наследия – яркие события современности». В данном случае воспоминания подразделяются на рассказы о событиях, которые произошли до рождения человека, они обладают характеристиками воспоминания о важном событии и на рассказы о ярких событиях в современной для человека жизни.

Теперь перейдем к последнему, четвертому фактору. Он был назван «Современник зарубежной истории – свидетель отечественной истории». На одном полюсе располагаются воспоминания о зарубежных событиях, где человек выступал как их современник, а на другом – отечественные, которые респондент видел лично.

Первые два фактора, обладающие наибольшей дисперсионной нагрузкой, были нами положены в основание типологии исторических воспоминаний. Таким образом, нами были выявлены четыре типа воспоминаний:

1) воспоминание субъектов культуры (положительный полюс по обоим факторам);

2) воспоминание субъектов истории (биографическая субъектность и негативное общественно-политическое событие);

3) воспоминание объектов культуры (биографическая объектность и культурное событие);

4) воспоминание объектов истории (биографическая объектность и негативное общественно-политическое событие).

Воспоминания субъектов культуры встречаются у 12% (самая малочисленная группа). Это рассказ о культурном событии, которое включается в биографию человека. В воспоминании присутствует сам рассказчик («Я»), описана жизненная ситуация, само событие воспринимается как факт собственной биографии, эмоциональный фон повествования положительный. Воспоминания субъектов истории встречается у 33%. Здесь событие также вплетено в биографию человека, но оно уже общественно-политическое. Так же, как и в первом случае, есть рассказчик, его жизнь, а отличие в том, что событие общественно-политическое и сопровождается негативными переживаниями.

В воспоминаниях объектов культуры (17%) упоминается то или иное культурное событие, но рассказывается оно отрешенно от самого человека и его биографии. Событие не входит в биографический контекст вспоминающего, сам человек в описании отсутствует. Наконец, воспоминание объектов истории (36%) повествует о политическом (общественном, экономическом) событии, но вне контекста жизни человека. В тексте нет «Я», конструкции безангенные, жизненных обстоятельств и биографии рассказчика нет.

После определения типов воспоминаний мы исследовали их личностно-смысловую опосредованность с помощью однофакторного дисперсионного анализа.

Обнаружено существенное различие по общей осмысленности жизни ($F = 7,23, p \leq 0,0001$). Она является высокой у субъектов культуры и истории и низкой у объектов культуры и истории. То есть биографическая субъектность рассказа, включение в свою картину мира истории и культуры помогает человеку лучше осмысливать свою собственную жизнь. Также обнаружены значимые различия по показателям «Цель» ($F = 3,27, p \leq 0,02$), «Процесс»

($F = 4,24, p \leq 0,006$) и «Результат» ($F = 3,08, p \leq 0,02$). Культурные и исторические события для субъектных личностей придают больший интерес и насыщенность их жизни. Объекты истории более склонны рассматривать свою жизнь как скучную. Показатель «Локус контроля» максимально высокий у субъектов истории, чуть ниже у субъектов культуры и более низкий у оставшихся двух групп ($F = 3,45, p \leq 0,017$). Субъектность в воспоминаниях свойственна людям, которые чувствуют, что они обладают свободой выбора, способны достигать поставленных целей. Таким образом, субъекты культуры и истории обладают высокой осмысленностью жизнью, имеют ясные цели, эмоционально насыщенное настоящее и уверены в своей способности управлять жизнью.

Значимые различия обнаружены по субъект-объектным ориентациям личности. Во-первых, для субъектов культуры и истории характерен высокий балл по общему показателю субъектности ($F = 11,06, p \leq 0,000$). Объекты культуры и истории более объекты при взаимодействии с жизненными ситуациями, скорее подчиняются обстоятельствам, предпочитают нередко «плыть по течению». Данное различие кажется нам вполне логичным, ведь субъектность таким образом проявляет себя на разных уровнях. Во-вторых, обнаружены различия по показателю «Трансситуационное творчество» ($F = 5,18, p \leq 0,001$). Самые высокие баллы по данному показателю у субъектов культуры, чуть ниже у субъектов истории и значительно более низкие у объектов культуры и истории. То есть те, кто более объектен в воспоминаниях, имеют приспособленческую позицию относительно жизни.

Обнаружены различия в событийной насыщенности субъективной картины жизненного пути ($F = 4,16, p \leq 0,006$) и насыщенности прошлого ($F = 4,27, p \leq 0,005$). Наибольшей событийной насыщенностью картины жизни обладают субъекты истории. Это согласуется с их высокой осмысленностью жизни. Они ощущают свою жизнь как насыщенную и продуктивную. Это же можно сказать о субъектах культуры, хотя у них общее количество событий чуть меньше. У объектов культуры, и особенно у объектов истории, субъективная событийная наполненность жизни значительно меньше.

У субъектов культуры и истории большой «вес» имеют положительные события, связанные со сферой «Я» ($F = 16,71, p \leq 0,000$), то есть в своей картине жизни они отмечают различные периоды, изменения системы ценностей, появление нового опыта. Также для субъектов культуры и истории большую роль играют положительные события сферы «работа» ($F = 14,8, p \leq 0,000$). То есть можно говорить об их активной жизненной позиции, включению в социум, а также, возможно, о реализации в этой сфере. События «Общество» характерны для субъективной картины жизненного пути субъектов истории, реже, но встречаются у субъектов культуры, для оставшихся двух групп эти события не характерны ($F = 2,97, p \leq 0,03$). То есть для этих людей история имеет особое значение, мы можем говорить о том, что это люди с развитой исторической памятью.

Теперь рассмотрим собственно значимые исторические события у названных групп. Общее количество исторических событий выше у субъектов культуры и истории, что говорит о развитости у них исторической памяти, интересе к истории ($F = 6,34, p \leq 0,0004$). Количество ($F = 6,18, p \leq 0,0005$) и положительный «вес» ($F = 4,26, p \leq 0,006$) зарубежных событий снижается от группы субъектов культуры к группе объектов истории. То есть мировые события и их восприятие играют особую роль в картине жизни субъектов культуры.

«Вес» войн максимален у субъектов истории ($F = 3,17, p \leq 0,02$), то есть для них характерно, помимо Великой Отечественной войны, указывать и другие войны (война 1812 года, чеченские кампании, афганская война). А вот «вес» положительных культурных событий выше у субъектов и объектов культуры ($F = 21,87, p \leq 0,0001$). Таким образом, можно сделать вывод, что субъекты истории более ориентированы на общественно-политическую сферу в исторической памяти, а субъекты и объекты культуры на культурную; объекты истории обладают менее развитой исторической памятью, их картина жизни более узкая. Также нами проанализированы особенности метафорических образов судьбы, семейной и отечественной истории у четырех названных групп.

Дадим целостное описание типов воспоминаний. Субъекты культуры характеризуются высокой осмысленностью своего жизнен-

ного пути. Воспринимают настоящее как интересное и насыщенное, а свое прошлое считают продуктивным. Субъектны, активны и стремятся преобразовывать жизненные ситуации, а не приспосабливаться к ним. Им свойственна продуктивная и тематически разнообразная субъективная картина жизненного пути. Ведущими жизненными сферами являются «Я», «работа», «дети». Судьба понимается как дар. Историческая память событийно богата, прежде всего, за счет зарубежных и культурных событий. История семьи воспринимается как часть социальной истории. Целостный образ отечественной истории включает представление о цикличности, нередко встречается чувство гордости за историческое прошлое.

Субъекты истории обладают выраженной субъектной ориентацией, осмысленностью жизненных целей, представлением о себе как о сильной личности, способной влиять на происходящее. Субъективная картина жизненного пути событийно насыщена и разнообразна. Ведущие сферы: «Я», «общество», «работа». Особую роль играют грустные прошлые события и развитая ретроспекция. Судьба понимается как загадка. Историческая память событийно богата, включает большое количество общественно-политических событий, ориентирована на войны. История семьи рассматривается как линейное развитие, оценивается положительно. Отечественная история воспринимается как личная и требующая преодоления.

Объекты культуры характеризуются объектной жизненной позицией, среди смысловых ориентаций преобладает процесс, то есть они склонны к некоторому гедонистическому существованию. Субъективная картина жизненного пути средней насыщенности, в основном за счет радостных и недавних событий (неразвитая ретроспекция), присутствует сфера «Я». Судьба представляется как цикл, случайность, а также знание. Историческая память включает среднее количество событий, присутствуют зарубежные и культурные события, а также войны. История семьи воспринимается как загадка. Образ отечественной истории достаточно противоречивый, поскольку описывается метафорами гордости, фарса и конфликта.

Наконец, объекты истории склонны проявлять объектность в жизненных ситуациях. Осмысленность жизни невысокая по всем

компонентам смысложизненных ориентаций. Субъективная картина жизненного пути включает небольшое количество событий (как правило, ступени социализации), присутствует сфера «дети». Судьба воспринимается как предопределенность. Историческая память не развита, событийно бедна. История семьи рассматривается как линейное развитие. Образ отечественной истории репрезентируется через идею преодоления.

С целью определения структуры взаимосвязей исторической памяти и субъективной картины жизненного пути мы провели корреляционный анализ. Рассмотрим наиболее значимые взаимосвязи. Общее количество упоминаемых лично значимых исторических событий коррелирует с общей осмысленностью жизни, субъектностью, трансситуационным творчеством и целым рядом показателей картины жизни (событийная насыщенность, сфера «Я», средняя ретроспекция и антиципация жизни). То есть продуктивная историческая память помогает лучше понимать собственную судьбу, расширяет картину жизненного пути.

Упоминание исторических событий, которые происходили до рождения, коррелирует с трансситуационной изменчивостью и подвижностью, антиципацией и ретроспекцией событий в картине жизненного пути, сферой «Я». Глубокая историческая ретроспектива связана с шириной картины жизни и стремлением преобразовывать себя, взаимодействовать с новыми ситуациями. Наполненность исторической памяти событиями, которые происходили при жизни человека, взаимосвязаны с осмысленностью личного прошлого, ретроспекций и сферой «общество» в субъективной картине жизненного пути. Таким образом, осмысление исторических реалий помогают лучше понимать собственную жизнь.

Эмоциональная значимость («вес») положительных религиозных событий коррелирует наличием жизненных целей, субъектностью и трансситуационной направленностью освоения внутреннего мира, а также сферой «Я» в картине жизни. То есть признание религиозной стороны истории помогает ставить цели, направляет человека на самопознание. Упоминание экономических кризисов отрицательно связано с освоением внутреннего мира, трансситуа-

ционной подвижностью и изменчивостью. Здесь проявляется желание стабильности и страх резких перемен. «Вес» негативных исторических событий коррелирует с «весом» радостных событий личного прошлого, то есть история становится фоном для позитивной переоценки собственной жизни. «Вес» положительных культурных событий взаимосвязан с антиципацией грустных событий, сферами «Я», «межличностные отношения» и «весом» радостного прошлого в субъективной картине жизненного пути. Таким образом культурные события становятся личностным ресурсом и снимают страх перед будущим.

Для описания механизмов включения и роли исторической памяти в субъективной картине жизненного пути мы провели факторный анализ лично значимых и биографических событий. Была получена пятифакторная структура, опишем ее.

В первый фактор вошли: позитивные исторические, культурные и религиозные события, некоторые негативные (войны), а также события вида «Я» из субъективной картины жизненного пути. На одном конце фактора располагается положительная история, которая выступает как ресурс для самопознания, осознания жизненных периодов, переоценки ценностей и приобретения нового опыта, а на другом – неспособность увидеть позитивное в истории и отсутствие самоактуализации личности, поскольку сфера «Я» показательна в плане самоактуализации [2]. Данный фактор мы назвали «Позитивная история как основа самопознания».

Следующий фактор составили радостные события личного прошлого и грустные исторические, также сюда вошли теракты и события после рождения. По данному фактору можно разделить испытуемых на тех, кто интересуется и признает значимость истории, особенно современной, и способен находить положительное в своем прошлом, и на тех, кто живет настоящим и не имеет ни личной опоры в прошлом и значимой исторической ретроспективы. Возможно, что исторические реалии выступают как сравнение личного и социального. В связи с этим мы решили обозначить данный фактор «История как основа сравнения личной и социальной истории».

Третий фактор составили негативные события в личных отношениях (родительская семья, брак, межличностные отношения), вес грустных событий личного прошлого и вес негативных событий «Правление». Исторические события «Правление» (или «Правители») включают различных глав государства, которые оценивались испытуемыми отрицательно (Гитлер, Горбачев, Ельцин, Сталин и некоторые другие), то есть они выражают недовольство правлением (как правило, в России) на различных этапах истории. Поскольку все выше перечисленное реализуется в отношениях, мы назвали фактор «История как проекция отношений личности». Вероятно, неудовлетворенность личными отношениями сказывается на восприятии исторических, государственных отношений.

В четвертый фактор вошли показатели образа будущего, а именно вес радостных и грустных будущих событий, среднее время антиципации (как позитивной, так и негативной). Это фактор мы назвали «Широта временной перспективы», поскольку сюда вошли лишь характеристики субъективной картины жизненного пути, без включения составляющих исторической памяти. Это связано с сильными корреляциями внутри данных показателей.

Последний, пятый фактор, составили события вида «Общество», временные показатели личного прошлого (среднее время ретроспекции) и вес положительных исторических событий после рождения. Данный фактор был назван нами «История как расширение картины жизни».

Подведем итоги нашего исследования. Историческая память личности включает индивидуальные исторические воспоминания, лично значимые исторические события и целостный образ истории, который репрезентируется в метафорах.

В репертуар индивидуальных исторических воспоминаний в основном входят негативные политические события, происходившие при жизни человека. Среди лично значимых исторических событий также преобладают эмоционально отрицательные отечественные события. Историческая память современных россиян относительно поверхностна, включает в основном воспоминания

о войнах, политических переворотах, а также актуальные события в стране и мире, часто транслируемые средствами массовой информации. Наиболее дифференцирующим критерием в данном случае становится не столько список событий, сколько их эмоциональные оценки.

Сравнительный анализ позволил выявить ряд особенностей исторической памяти в связи с полом, возрастом и образованием испытуемых. Женщины чаще упоминают о ярком событии. Мужчины же чаще рассказывают о событиях с меньшей эмоциональной насыщенностью, дают развернутые интерпретации. Испытуемые с высшим образованием обладают более развитой исторической памятью. Гуманитарный профиль образования больше ориентирует на культурные события. Историческая память связана с возрастом. Люди старшего возраста чаще рассказывают о «переломных» исторических событиях, среди них преобладают свидетели исторического опыта. Исторически чувствительными оказались поколения 31–45 лет и старше 60 лет.

Целостные образы судьбы, истории семьи и отечественной истории репрезентируются с помощью метафор. Ведущими метафорами судьбы являются «мироздание», «первостихия», «загадка», «случайность», «дар», «мудрость и знание». История рода (семьи) репрезентируется чаще через категории: «мудрость и знание», «мироздание», «социальная история», «загадка». Среди метафор истории России чаще встречаются такие, как «загадка», «эмоционально негативные оценки», «мудрость и знание», «преодоление», «фарс», «природные катаклизмы».

По результатам логитного психосемантического исследования можно выделить исторические события, которые оцениваются достаточно устойчиво: «финансовый кризис 1998», «путч 1991». Они располагаются в поле «страхов и тревог», семантически объединяются в сознании и являются «сильными» ситуациями (называются многими испытуемыми и имеют устойчивые эмоциональные оценки). Президентские выборы (В. В. Путина и Д. А. Медведева) несколько сместились в область негативных, но не требующих преодоления событий. Событие «Принятие конституции 1993» на втором

срезы переместилось в поле личностных ресурсов и сблизились с понятиями «Я» и «Свобода». Прошлое России при опросе в 2012 г. оценивалось более позитивно, чем в 2009. А вот настоящее России, наоборот, получило более негативные оценки.

Индивидуальные исторические воспоминания могут быть классифицированы по двум основаниям: «биографическая субъектность» и «ориентированность на культурные или общественно-политические события». Нами выявлены типы исторических воспоминаний: субъект культуры, субъект истории, объект культуры и объект истории. Названные типы имеют личностно-смысловую обусловленность в субъективной картине жизненного пути личности.

Историческая память взаимосвязана с субъективным восприятием наполненности, осмысленности жизни, а также с жизненными ориентациями личности. Включаясь с субъективную картину жизненного пути, историческая память может выступать как основа для самопознания, сравнения личной и социальной истории, проецироваться на систему отношений личности, а также расширять картину жизненного пути.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Боброва Е. Ю. Основы исторической психологии. СПб., 1997.
2. Коржова Е. Ю. Психологическое познание судьбы человека. СПб., 2002.
3. Коржова Е. Ю. Творческий лик русских мыслителей, СПб, 2009.
4. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2012.
5. Нуркова В. В. Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности. М., 2000.
6. Трегубенко И. А. Психологическая диагностика исторической памяти // Научные труды: вопросы теории культуры. Вып. 19. СПб., 2011. С. 106–121.

Иконописное наследие Дионисия Глушицкого

Дионисий Глушицкий – русский святой, канонизированный Русской Православной Церковью в 1547 г. Житие преподобного было написано иноком Иринархом в 1495 г. Согласно этому памятнику, Дионисий Глушицкий был плотником, кузнецом, участвовал в строительстве церквей, а также писал иконы. Некоторые из его живописных произведений дошли до наших дней и хранятся в Третьяковской галерее и Вологодском музее. Однако не все иконы, которые в разное время приписывались кисти глушицкого святого, действительно ему принадлежат.

Ключевые слова: Дионисий Глушицкий; иконы; монастырь; Русский Север; Вологодский уезд.

N. V. Bashnin

Icon Heritage of Dionysius Glushitskij

Dionysius Glushitskij is an Old Russian Saint who was canonized by Russian Orthodox Church in 1547. The life of Dionysius was written by monk Irinarh in 1495. According to the life, Dionysius made everything for his modest everyday life himself. He was a carpenter, a blacksmith, he participate in churches and cells building together with monks. Dionysius also was an artist. He made icons and some of them are kept now in Treť'yakovskaya Gallery and in the Museum of Vologda. In this article I show that some icon Dionysius does not paint, but some people thought that he made it.

Key words: Dionysius Glushitskij; icons; monastery; Russian North; Vologda region.

Житие Дионисия Глушицкого неоднократно свидетельствует, что Преподобный был иконописцем [15, с. 104–137]. До нашего времени сохранился ряд икон, которые в разное время приписывались кисти глушицкого святого, а некоторые из них действительно могут быть его произведениями.

Митрополит Макарий (Булгаков), основываясь на Житии, утверждал, что Дионисий сам писал иконы для основанных им церквей и пядничный образ Кирилла Белозерского также принадлежит его кисти [26, с. 150]. На рубеже XIX–XX вв. В. К. Лебедев считал, что со святого Дионисия Глушицкого начинается история вологодского иконописания и кисти Преподобного принадлежит 42 иконы [21, с. 121]. Указания на то, что 11 икон были созданы глушицким святым, были взяты В. К. Лебедевым из описей монастырей и актов, остальные отнесены им к числу икон письма Дионисия Глушицкого «по легенде» [22]. С научно-критических искусствоведческих позиций впервые к иконописному наследию Дионисия Глушицкого подошли И. В. Федышин и В. А. Богусевич [36, с. 7–12; 8, с. 13–22]. По мнению Г. И. Вздорнова, история вологодского иконописания, особенно позднего периода, насчитывает много имен художников, но ни один из них не был «прославлен так широко, как Дионисий Глушицкий» [11, с. 56]. А. А. Рыбаков считает, что ростово-суздальская художественная традиция прослеживается по вологодским памятникам до конца XV в. и, в частности, по иконам Дионисия Глушицкого [34, с. 12].

Обратимся к ряду икон, атрибутируемых Дионисию Глушицкому. Один из древнейших вологодских образов – Богоматерь Умиления Подкубенская (ВГИАХМЗ, инв. № 7847/6465) происходит из Спасо-Каменного монастыря [33, с. 214]. Начало прославления иконы как чудотворной относится к 1841 г. Икона именовалась Толгской и почиталась произведением преподобного Дионисия Глушицкого. Написана она «в ареале ростовской художественной традиции XIV в.», а ряд признаков указывает на то, что создана эта икона «на месте, в условиях Севера» [33, с. 457–458, № 133, 134].

Автор иконы Иоанн Предтеча в Пустыни (ВГИАХМЗ, инв. № 7873) [34, № 8; 33, № 136], по мнению А. А. Рыбакова, – Дионисий Глушицкий, который всю жизнь был связан с Ростовом и Ростовской епархией [34, с. 12; 14, с. 14–15]. По-видимому, она задумывалась им как «моленный» образ для места его последнего уединения в Сосновце. Эта икона написана с изумительным чувством целого, а «фигура Крестителя настолько ритмична по силуэту и так хорошо вписана в просвет между деревом и скалами, что она, – считает В. Н. Лазарев, – могла бы оказать честь самому Рублёву» [20, с. 266]. Другими словами, «ее автором был выдающийся северный художник, хорошо знавший образцы новгородской живописи, воздействие которых чувствуется в рисунке иконы» [15, с. 57].

То, что икона Успения Богородицы из Семигородней пустыни (ВГИАХМЗ, инв. № 7816) атрибутируется Дионисию Глушицкому, не вызывает возражений у большинства искусствоведов. Чудотворной икона названа в грамоте царя Алексея Михайловича, датированной 18 марта 1648 г. Именно в честь нее именовалась Семигородняя пустынь [2, унд. № 398, л. 111–114 об.; 23; 24].

Образ Успения Богородицы из Кирилло-Белозерского монастыря (КБИАХМЗ, инв. № 298) относится к числу древнейших икон этой обители и по преданию связан с именем Дионисия Глушицкого [38, с. 237]. Икона датируется первой половиной XV в. и, возможно, была центральным образом первого соборного храма монастыря [33, с. 37–38]. По мнению И. А. Кочеткова, О. В. Лелековой и С. С. Подъяпольского, «наиболее ценным в художественном отношении из ранних произведений является „Успение“ начала XV в. Традиция также связывает его с Дионисием Глушицким, но оснований к тому нет никаких. Памятник носит явные нерусские черты как иконографии, так и живописного строя... По глубине содержания эта икона выделяется не только среди кирилловского собрания, она принадлежит к числу лучших произведений на этот сюжет» [19, с. 76–77]. А. А. Рыбаков также считает, что автором иконы Успение Богородицы не мог быть Дионисий Глушицкий, так как «особенности композиционного строя, колорита и приемов

исполнения ликов, риз и палат свидетельствуют о руке мастера, работавшего в одном из художественных центров Руси начала XV в. под влиянием византийских образцов XIV в.». По мнению искусствоведа, такими центрами были Ростов и Москва [33, № 13/14, с. 438]. Однако в описи Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г. эта икона обозначена как «образ, местной, Успение Пречистыя Богородицы Деонисьева писма Глушитцково» [28, с. 44]. И. П. Верюжский считал, что эта икона могла быть написана в Глушицком монастыре и прислана в Кириллов [10, с. 205, прим. 12].

Авторство пядничного образа Кирилла Белозерского из Кирилло-Белозерского монастыря наиболее спорно (ГТГ, инв. № 28835) [38, с. 237]. Это объясняется следующими фактами. По-видимому, впервые авторство Дионисия Глушицкого было зафиксировано в 1569 г. во вкладной книге Кирилло-Белозерского монастыря: «Лета 7077-го. Старец Еуфимей Цыплятев да сын его Иван Елизарович, во иноцех Еуфимей же, дали вкладу 400 рублей да в церковь 3 образа, да приложили к чудотворцову образу Кирилову чудотворному Дионисиева письма Глушицкого золотой большой» [3, Кир.-Бел. № 78/1317, л. 83 об.–84; 16, с. 62; 29, с. 168–169, № 41; 18, с. 147]. В описи Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г. писец зафиксировал «образ, пядница, преподобного Кирила чудотворца, а писал преподобны Деонисей Глушитцы при чудотворце Кирилле, обложен золотом» [28, с. 44; 37, с. 193, 199]. По устойчивой церковной традиции она считается произведением Дионисия Глушицкого, написанным в 1423/24 г., то есть при жизни основателя обители.

В 1614 г. белозерский иконописец Никита Ермолов сделал киот для этой иконы с клеймами и на одном из них изобразил сцену письма Дионисием Глушицким преподобного Кирилла. Кроме этого, на киоте вырезана надпись: «Образ чудотворца Кирила списан преподобным Дионисием Глушицким еще живу сущу чудотворцу Кирилу в лето 6932. Сделан сей киот в дом Пречистыя чудотворца Кирила в лето 7122 по благословению игумена Матфея в славу Богу» [33, с. 441, № 2]. Появление этой надписи является свидетельством закрепления устной традиции почитания и перенесения ее в письменную форму.

По мнению Г. М. Прохорова, за 3 года до смерти Кирилла к нему приходит Дионисий Глушицкий. Искусство живописания и саму идею написания портрета живого человека последний, по мнению исследователя, воспринял от игумена Спасо-Каменного монастыря, византийца Дионисия Цареградца. В XX в. реставраторы заметили, что слово «святой» было приписано к имени Кирилла Белозерского позже написания самого образа [31, с. 41–43; 5, с. 279; 32, с. 157]. Это подтверждает, что икона была написана при жизни Кирилла, до его канонизации.

И. А. Кочетков, О. В. Лелекова и С. С. Подъяпольский отмечают, что «другую местную святыню – небольшую икону Кирилла Белозерского (ГТГ) – написал, согласно монастырскому преданию, в 1424 г., незадолго до смерти Кирилла, вологодский монах и художник, возведенный в сан святого, Дионисий Глушицкий. Это произведение нехитрого местного художества, действительно, имеет признаки индивидуальной портретной характеристики, согретой чувством теплого отношения к изображаемому лицу. Более поздние изображения Кирилла в иконописи и шитье в той или иной степени повторяют этот первоначальный тип» [19, с. 76–77]. Ю. С. Васильев, Т. С. Еремина и Н. Н. Чугреева тоже считают, что эта икона была написана Дионисием Глушицким, однако не приводят дополнительных аргументов [9, с. 34; 13, с. 601; 37, с. 193; 17, с. 108, 110]. Но Иоанн Верюжский считал, что Дионисий «по своему смирению» едва ли бы согласился писать портрет с Кирилла. С 1420 г. глушицкий святой управлял двумя мужскими монастырями, «строил» третий, женский, и две приходские церкви и, следовательно, был занят [10, с. 205]. А. А. Рыбаков считает, что эта икона приближается к произведениям, создававшимся на вологодской земле в сфере влияния московской художественной традиции в конце XV – начале XVI в., и не может быть атрибутирована Дионисию Глушицкому [33, с. 38–42].

По нашему мнению, косвенным доказательством авторства иконы и духовной связи Кирилла и Дионисия можно считать нахождение иконы последнего в церкви Святого Кирилла, пристроенной в 1585–1587 гг. с юга к Успенскому собору, над ракой с мощами

основателя монастыря [37, с. 193–200]. К тому же в монастыре у церкви Сергия Радонежского был придел во имя Дионисия Глушицкого, а в вотчине Глушицкого монастыря был построен храм, где был придел во имя Кирилла Белозерского [1, колл. 117, оп. 1, № 606]. В Кирилло-Белозерском монастыре икона почиталась как чудотворная [28; 3, собр. М. П. Погодина, кн. 1908; Кир.-Бел. Кн. 73/1312; Кн. 75/1314; Кн. 98/13346; Ф. 550, Q. IV, № 393; 33, с. 440, № 21; 6, с. 86–91].

Эта икона была раскрыта в 1919 г., а в 1934 г. передана из Государственного Русского музея в ГТГ. Сейчас пядничный образ Кирилла Белозерского экспонируется в ГТГ (Инв. № 28835), а соседствует с ним пядничная икона Дионисия Глушицкого XV в. (Инв. № 15008).

Икона Дмитрия Прилуцкого в житии из Спасо-Прилуцкого монастыря (ВГИАХМЗ, инв. № 1593) приписывалась кисти Дионисия Глушицкого («А писал, сказывают, тот образ преподобнаго Димитрея преподобный Дионисей Глушицкий» [4, № 99, с. 196]). Вологжанам этот образ почитался как чудотворный [35, с. 435–436; 25, с. 249]. Однако в народной памяти произошло слияние авторства двух образов. Икона, которая сохранилась до наших дней, была написана в конце XV в. Дионисием Московским [30, с. 64]. Но существовал и еще один образ письма Дионисия Глушицкого. По мнению Н. К. Голейзовского, был *чудотворный надгробный* образ Дмитрия Прилуцкого письма Дионисия Глушицкого (который брался в Казанские походы в XV и XVI вв.) и местный образ Дмитрия с деянием письма Дионисия Московского, написанный между 1487 и 1491 г. и прибывший в монастырь, скорее всего, в 1488 г. Вкладчиком иконы был князь Андрей Угличский [12, с. 63–71]. Как сообщает вологодский летописец, икона была послана в дар московским великим князем Иоанном III, привезена в Вологду 3 июня 1503 г. и торжественно встречена горожанами во главе с епископом Никоном (кстати, поставленным в сан из игуменов Глушицкого монастыря) [33, с. 455, № 120, 121].

Образ Успения Богородицы (ВГИАХМЗ, инв. № 10128), иконы иконостаса Троицкого собора Павлово-Обнорского монастыря

(ГТГ, инв. № 22971; ГТГ, инв. № 29554; ГРМ, инв. № 2737) и пядничный образ Павла Обнорского происходят из Павло-Обнорского монастыря. В обители эти иконы считались написанными Дионисием Глушицким. Однако это не так. Данные произведения принадлежат кисти Дионисия Московского и, по мнению А. А. Рыбакова, память о его трудах была жива, но «благодаря тождеству имен ошибочно соединялась с именем жившего столетием раньше повсеместно славимого преподобного Дионисия Глушицкого» [33, с. 38–42]. На тыльной стороне одной из икон ученый обнаружил надпись «В лето 7008 писан Диисоус и празьники и пророци Денисьева письмени». На основании этого, а также по характеру исполнения и стилистическим признакам автором икон из иконостаса Троицкого собора Павло-Обнорского монастыря считается Дионисий Московский» [33, с. 456, № 125].

Двенадцать образов Господских праздников из Григориево-Лопотова монастыря, по мнению В. К. Лебедева, были письма Дионисия Глушицкого. При этом автор ссылаясь на монастырскую опись 1664 г., составленную игуменом Арсениево-Комельского монастыря Иоасафом при игумене Лопотова монастыря Феоктисте [22, № 6, с. 146]. Согласно другой описи Лопотова монастыря, 1667 г., в обители находились «два надесять праздников господьских, письмо Дионисия Глушицкого» [3, ф. 550, Q. IV, 397, л. 5 об.]. В житии же Дионисия Глушицкого сказано: «Прииде же преподобный» и «дасть ему (Григорию Пельшемскому. – Н. Б.)... иконы и книги» [15, с. 118; 7, с. 218–219]. В настоящее время местонахождение этих икон неизвестно.

Иконы Богоматери Знамения (ВГИАХМЗ, инв. № 7893) и Покрова Богородицы (ВГИАХМЗ, инв. № 7895) происходят из церкви Иоанна Предтечи Глушицкого Сосновецкого монастыря. По-видимому, их следует рассматривать как часть разрозненного ансамбля иконостаса из несохранившегося Собора Покрова Богородицы Покровского Глушицкого монастыря первой четверти XVI в.

Образ Богоматери Знамение является наиболее ранним и уникальным образцом из числа ныне известных средников пророческого

ряда. В Глушицком Сосновецком монастыре икона почиталась как произведение кисти преподобного Дионисия Глушицкого и славилась как чудотворная. Празднование ей совершалось 27 ноября по старому стилю [33, с. 459–460, № 147].

Образ Покрова Богородицы является близким к оригиналу повторением иконы из Покровского монастыря в Суздале конца XV в. По-видимому, это был храмовый образ церкви Покрова Богородицы из Покровского монастыря. В Глушицкой обители икона считалась работой преподобного Дионисия Глушицкого [33, с. 460, № 148].

Подчеркнем, что до сих пор нет специальной работы, посвященной иконописному наследию Дионисия Глушицкого, а пока все изложенные данные об иконах, связываемых в разное время с именем глушицкого святого, позволяют сделать следующие выводы. Из 12 икон, сведения о которых были представлены, 5 характеризуются как чудотворные, а остальные уникальны и значимы с художественной точки зрения. Поэтому можно согласиться с мнением Г. И. Вздорнова, который пишет, что, с началом систематической реставрации в 1920-х гг. «приписывавшихся Дионисию Глушицкому произведений, выяснилось, что с его именем народная память связывала большинство сколько-либо примечательных в историческом отношении икон, особенно „чудотворных“, начиная с Подкубенской иконы Богородицы и кончая малоинтересными памятниками XVII и XVIII веков» [11, с. 57; 27, с. 29–30]. В целом приведенные данные позволяют говорить о широком местном почитании Дионисия Глушицкого в течение длительного времени.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив Санкт-Петербургского института истории Российской академии наук.
2. Научно-исследовательский Отдел рукописей Российской государственной библиотеки.
3. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.
4. Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археологической экспедицией Императорской академии наук Т. II. СПб., 1836.

5. *Анисимов А. И.* Раскрытие памятников древнерусской живописи // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. 1920. Т. 30. Вып. 3. С. 267–280.

6. *Башилин Н. В.* Почитание Дионисия Глушицкого в Кирилло-Белозерском монастыре (по описям монастырского имущества XVII – первой трети XVIII в.) // История и культура Ростовской земли. 2010. Ростов, 2011. С. 86–91.

7. *Биланчук Р. П.* Григориево-Пельшемский Лопотов монастырь // Житие Корнилия Комельского. Приложение : Из истории Вологодских монастырей. СПб., 2004. С. 217–219.

8. *Богусевич В.* Живопись конца XV столетия в привологодском районе // Северные памятники древнерусской станковой живописи. Вологда, 1929. С. 13–22.

9. *Васильев Ю. С., Кутькова Н. В.* Житие Дионисия Глушицкого как источник по истории Вологодского края // История и культура Вологодского края. III краеведческая научно-практическая конференция : Тезисы докладов и сообщений. Вологда, 1990. С. 34.

10. *Верюжский И. П.* Исторические сказания о жизни святых подвижавшихся в Вологодской епархии прославляемых всею церковью и местно чтимых. Вологда, 1880.

11. *Вздорнов Г. И.* Вологда. Искусство Древней Вологды. Л., 1978.

12. *Голейзовский Н. К.* О датировке местной иконы «Димитрий Прилуцкий с деянием» из Вологодского Прилуцкого монастыря // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2003. № 3. С. 63–71.

13. *Ерёмина Т. С.* Мир русских икон и монастырей: история, предания. М., 1998.

14. Живопись Вологодских земель XIV–XVIII вв. : Каталог выставки. М., 1976.

15. Житие Дионисия Глушицкого. Основная редакция // Святые подвижники и обители Русского Севера / Изд. подг. Г. М. Прохоров, С. А. Семьячко. СПб., 2005. С. 104–137.

16. Записки отделения русской и славянской археологии Императорского Археологического общества. Т. I. СПб., 1851.

17. Иконописный подлинник Новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века, с вариантами из списков Забелина и Филимонова. М., 1873.

18. *Кистерев С. Н.* Функции золотых монет в России во второй половине XVI – начале XVII в. // Очерки феодальной России. Вып. 12. М.; СПб., 2008. С. 137–154.

19. *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1979.
20. *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Новгорода. История русского искусства. Т. 2. М., 1954.
21. *Лебедев В. К.* Иконописные труды преподобного Дионисия Глушицкого, Вологодского чудотворца: к 500-летию Дионисиево-Глушицких обителей. Вологда, 1900.
22. *Лебедев В. К.* Иконописные труды преподобного Дионисия Глушицкого, Вологодского чудотворца: к 500-летию Дионисиево-Глушицких обителей // Вологодские епархиальные ведомости. Прибавления. 1900. № 5–14. С. 120–124; 145–155; 196–199; 212–215; 248–253; 269–274; 287–291; 333–336; 343–347.
23. *Лебедев В. К.* Семигородняя пустынь и приписной Николаевский монастырь Вологодской Епархии. Вологда, 1902.
24. *Лебедев В. К.* Семигородняя Успенская пустынь и чудотворная икона в ней Успения Божией Матери. Сергиев Посад, 1908.
25. *Лукомский Г. К.* Вологда в ее старине. Изд. 2-е. Вологда, 1991.
26. *Макарий (Булгаков), митрополит Московский и Коломенский.* История Русской Церкви. Кн. 3. М., 1995.
27. *Мальцев Н. В., Мальцева О. Н.* Мастера иконостасной скульптуры и иконописцы северной России XVI–XVIII вв. Вып. 1. СПб., 1998.
28. Описание строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г. Комент. изд. / Сост. З. В. Дмитриева, М. Н. Шаромазов. СПб., 1998.
29. *Петрова Л. Л., Петрова Н. В., Шурина Е. Г.* Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М., 2005.
30. Преподобный Димитрий Прилуцкий, Вологодский чудотворец: К 500-летию Сретения чудотворного образа 3 июня 1503 года. М., 2004.
31. *Прохоров Г. М.* Преподобный Кирилл Белозерский – деятель православного возрождения // Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиан Белозерские / Статьи, подг. текст., пер. и ком. Г. М. Прохорова, Е. Э. Шевченко, Е. Г. Водолазкина. СПб., 1993. С. 4–49.
32. *Прохоров Г. М.* Сказание Паисия Ярославова о Спасо-Каменном монастыре // Книжные центры Древней Руси. XI–XVI вв. СПб., 1991. С. 136–162.
33. *Рыбаков А. А.* Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII вв. М., 1995.
34. *Рыбаков А. А.* Художественные памятники Вологды XIII – начала XX века. Л., 1980.
35. *Суворов Н. И.* Крестный ход 3-го июня из Вологды в Спасо-Прилуцкий монастырь и чудотворный образ преп. Димитрия Прилуцкого // Вологодские епархиальные ведомости. 1865. № 12. Прибавления. С. 433–439.
36. *Федышин И.* Современное состояние памятников древнерусской живописи в Вологодской губернии // Северные памятники древнерусской станковой живописи. Вологда, 1929. С. 7–12.
37. *Чугреева Н. Н.* Об одном типе списков с иконы преподобного Кирилла Белозерского Дионисия Глушицкого в собрании музея имени Андрея Рублёва // Кириллов: Краеведческий альманах. Вып. 3. Вологда, 1998. С. 193–200.
38. *Шаромазов М. Н.* Комментарии. I. Постройки монастыря. Интерьеры церквей. Ризница [И] // Описание строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г. Комент. изд. / Сост. З. В. Дмитриева, М. Н. Шаромазов. СПб., 1998. С. 234–275.

Влияние парадных портретов Петра I на возникновение новой имперской иконографии святого Александра Невского

В статье делается попытка обосновать появление нового иконографического принципа для изображения св. Александра Невского в начале XVIII в. По мнению автора, прототипами для соответствующих изображений святого послужили парадные портреты императора Петра Великого. Имперская иконография Александра Невского по воле Петра, видевшего в святом князе своего небесного патрона в военных и политических деяниях, унаследовала в полном составе императорский коронационный свод регалий, придав древнерусскому князю статус Императора.

Ключевые слова: иконография; императорский; регалии; Петр I; Александр Невский.

D. G. Mironenko

The Influence of Ceremonial Portraits of Peter the Great on the Emergence of a New Imperial Iconography of St Alexander Nevsky

In the article is made an attempt to justify the appearance of the new iconographic principle for the image of St Alexander Nevsky at the beginning of XVIII century. According to the author, the prototypes for appropriate images of Alexander Nevsky have served ceremonial portraits of the Emperor Peter the Great. Peter has seen in Alexander Nevsky his heavenly patron of the military and political acts. Imperial iconography of Alexander Nevsky inherited full

composition of the Imperial coronation set of regalia, which have giving the Old Russian Prince the status of the Emperor.

Key words: iconography; the Imperial regalia; Peter the Great; Alexander Nevsky.

На историческом рубеже XVII и XVIII в. Великое Московское государство оказалось на грани неотвратимого перелома, который энергично совершил государь-реформатор Петр I. Он практически объявил идеологическую войну всему старорусскому. Русский быт, одежда, культура, военные и общественные традиции, по мнению Петра, являлись значительно отстающими от европейских. Молодой и амбициозный государь понимал, что для того, чтобы его империя смогла выдержать экономические требования нового времени, ей необходимы не только европейские традиции просвещения, передовая наука и современный быт, а, в первую очередь, остро необходим выход к Балтийскому морю – основной экономической артерии Европы того времени. На пути к этой цели стояла могущественная сила в лице непобедимой шведской армии и не менее амбициозного короля Карла XII.

У молодого российского государя был практически тот же враг, что за пятьсот лет до этого у молодого новгородского князя Александра Ярославича. Петр I видел в историческом примере Александра Невского удачный прототип своей Северной войны. Будучи воспитанным на религиозных, семейных традициях московских государей Романовых, он глубоко почитал этого святого и в его лице находил для своих деяний на северо-западных рубежах России могущественного небесного покровителя и молитвенного ходатая. Кроме того, государь-преобразователь понимал, что свершить столь грандиозные дела в одиночку без поддержки своего народа будет не возможно. Для обоснования новых военных тягот своих подданных и для вдохновения религиозно ориентированного общества православному государю необходим исторический и религиозный пример, доступный и убедительный.

Высоко почитаемый русским народом святой Александр Невский, не победимый воинством шведских и тевтонских рыцарей-меченосцев князь-полководец Древней Православной Руси,

наилучшим образом являл достоверный исторический прототип государственной деятельности Петра Великого. По его мнению, полководческий и государственный гений Александра Невского нуждался в прославлении современными методами. Действовал Петр Великий в этом направлении не менее решительно, чем на военном театре. Его указом мощи Александра Невского 30 августа 1724 г., в третью годовщину заключенного в этот день Ниенштадского мира, с великими почестями принесены в новую столицу российского государства Санкт-Петербург из Владимира. Лично Петром I рака с мощами под специально изготовленным для нее балдахинном поставлена в верхнем храме, освященном в этот день в честь благоверного великого князя Александра Невского на территории Свято-Троицкого мужского монастыря. Петр издает указ, по которому запрещалось изображать святого благоверного великого князя Александра Невского в преподобнической и старокняжеской иконографии. По требованию царя, с этих пор он изображается только как особа императорского значения, великий военачальник и государственный. Эти действия Петра I зримым образом утверждают новый воспитательный принцип, посредством которого Александр Невский предстает святым покровителем военной и политической деятельности Петра I. Основанный Петром город на невиских берегах обрел в образе Александра Невского святого покровителя, при жизни своей утвердившего эти земли за Русью.

Европейская мода на рыцарство совместно с византийско-римским представлением о христианском Императоре – покровителе и защитнике всех православных народов, образовали во время Петра I совершенно новый иконографический тип Александра Невского. Это, по праву, новая изобразительная характеристика святого, практически не имеющая ничего общего с реальным историческим обликом великого владимирского князя и его официальной иконографией, существовавшей на тот момент. К постоянным иконографическим атрибутам добавляются символы имперской власти: горностаевая мантия, императорский венеч, скипетр и держава. Кроме того, воинские доспехи старорусского типа меняются на рыцарские латы, а меч уступает место палашу или шпаге. Это

современная началу XVIII в. атрибутика действующих императоров Европы и, как следствие, российского императора. Петр Великий, практически за те же заслуги перед Отечеством, за которые сам удостоился титула Императора Всероссийского, придал методами иконографии великокняжескому статусу святого Александра Невского статус имперский, воздавая ему хвалу как своему небесному патрону. Новая иконография в полной мере теперь соответствовала имперскому принципу, соединив в себе регалии самого государя и древнюю иконографию лика святого.

Новый иконографический тип возник из нового императорского коронационного наряда, надеваемого только во время коронации. Инсигнии, возлагаемые на императора во время обряда, зримо являют величие, могущество, а главное, Божественное благословение его земной власти.

Выдающиеся дела Петра Великого создали в начале XVIII в. вокруг его фигуры художественный культ, нашедший проявление в произведениях живописи, графики, скульптуры, в литературе, поэзии и проч. Как упомянуто выше, с этим периодом совпадает аналогичный расцвет почитания Александра Невского, также выраженный во множестве произведений искусства. Сопоставление этих памятников выявляет совершенную тождественность иконографических принципов, прилагаемых к этим двум личностям. Многие из этого многообразия заслуживают отдельного исследования. Но мы ограничимся обзором и анализом лишь нескольких памятников изобразительного искусства, послуживших, по нашему мнению, отправными ориентирами для возникновения петровской иконографии св. Александра Невского, и на этой основе проведем их сравнение с соответствующими образцами императорской иконографии святого. Данные параллели наглядно демонстрируют абсолютную проповедническую родственность иконографий петровских портретов и изображений Александра Невского, относящихся к XVIII в.

Одним из самых ранних и значимых для формирования имперской иконографии Петра Алексеевича в живописи, а следовательно, и в иконографии Александра Невского является

«*Парадный портрет молодого Петра I*» Готфрида Кнеллера (1698, Лондон) (илл. 6). Он написан придворным художником английского двора за два десятилетия до официального установления императорской власти в России и подарен 26-летним русским самодержцем английскому королю. Молодой государь изображен здесь согласно общепринятой для изображения королей Европы того времени императорской иконографии. Нет сомнений, что подобное художественное послание молодого русского царя одному из самых влиятельных правителей Западной Европы представляло собой явное дипломатическое заявление о своей короне как равной и достойной подобающего уважения среди европейских венценосцев.

Молодой российский царь в конце XVII в. буквально одержим идеей «прорубания окна в Европу» и преобразования материковой России в морскую державу, равную Англии и Голландии. И это устремление находит в портрете свое подтверждение в виде морского пейзажа с двумя парусниками, открывающегося за большим дворцовым окном, перед которым стоит стройная фигура Петра Великого в изящной и, вместе с тем, величественной позе императора. На грот-мачте одного из кораблей хорошо различим Андреевский флаг. Петр одет в полное рыцарское облачение, написанное одним из лучших живописцев того времени с незаурядным мастерством. Великолепные королевские латы, покрывающие корпус и конечности, подчеркивают стройность и силу царя. Поверх лат на государе надета императорская мантия, изготовленная из дорогой золотошвейной парчи, расшитая по всей поверхности серебристыми двуглавыми орлами, окаймленная по краю жемчугом, а внутри подбитая мехом горностаевая. Мантия фиксируется на правом плече ювелирной застежкой, украшенной драгоценными камнями.

Лицо молодого Петра, выхваченное из полумрака «умбристого окружения» сильным световым акцентом, исполнено романтики и, кажется, устремлено в историческую перспективу выдающихся военных и политических побед, предсказанных для него живописцем почти за двадцать лет до их осуществления.

Кроме мантии в портрете присутствуют еще четыре императорских инсигнии. Доминирующей среди них в произведении Кнеллера является «законодательная» – зажатый волевым жестом в правой руке императорский жезл. Палаш присутствует фрагментарно, выступая только эфесом из-за левого бедра царя. За спиной Петра, на столе, напоминающем храмовый престол, расположенном в неглубокой конхе, на бархатной подушке покоятся последние две регалии – большой императорский венец и держава.

Английский живописец мастерски, посредством «не многословных», но очень убедительных изобразительных средств, представляет зрителю молодого, энергичного европейского самодержца, обладающего законными властными правами и переполненного грандиозными политическими амбициями и устремлениями.

Аналогичные политические амбиции Петра I нашли свое выражение в ином произведении – «*Анофеоз Петра I*» неизвестного художника (первая четверть XVIII в., ГИМ) (илл. 7). Только здесь эти амбиции находят выражение как свершившийся триумф. Эту почти лубочную картину, написанную непрофессиональным живописцем, трудно ставить в один ряд с предыдущим портретом, созданным выдающимся мастером искусства. Но в контексте анализа императорской иконографии Петра Великого, сильно повлиявшей на иконографию Александра Невского, этот аналог во многом может считаться ключевым. Лубочность этого произведения сближает его с народной иконой. Кроме того, этот аналог имеет в иконографии Александра Невского прямое развитие на эмалевом образе ордена Александра Невского, учрежденного Екатериной I вскоре после смерти Петра Великого.

Эта парсуна, по преданию, была преподнесена Петру I митрополитом Феофаном Прокоповичем. Она практически является похвальной одой царю, выполненной средствами живописного искусства. О том, что данная парсуна написана между 1709 (Полтавская победа) и 1721 гг., когда в России официально учрежден императорский титул, свидетельствует надпись на свитке в нижней части произведения, где в характеристике Петра используется его старый царский титул, а не императорский: «*Богом данному,*

Богом венчаному, Богом хранимому, пресветлomu и великодержавному Государю Царю и великому князю Петру Алексеевичу. Вся великия и малыя и белыя России Самодержцу и прочая и прочая и прочая: Православия поборнику, царстве защитнику и рачителю, малой России свободителю, гордых супостат наших преславному победителю. Побеждением льва свейского изобразившего в себе Самсона, Давида и Даниила. Отцу отечества нашего царю и воину непобедимому в незабвенную память преславной его над свейскими войсками победе».

Государь изображен величественным средневековым рыцарем с обнаженным палахом в руке и восседающим на вздыбленном коне. Он одет в традиционные немецкие латы, поверх которых развивается красный воинский плащ, скрепленный на груди ювелирной фибулой. Под седлом на коне накинута попона с изображением императорского венца. Как видим, это произведение включает в себя некоторые императорские регалии. Важно отметить, что именно эти регалии, как правило, присутствуют в соответствующих петровскому иконографическому типу изображениях св. Александра Невского. Более того, рискнем предположить, что сам всадник, изображенный сообразно средневековому воину, подразумевает определенную историческую параллель с Александром Невским в данном произведении.

Внизу, под копытами коня, изображен распростертый на воинском плаще и перекрещенных копьях лев, лежащий на спине с задранными вверх лапами. Золотой лев является символом Шведского королевства и помещается на государственном гербе и флаге этого государства с раннего Средневековья. Один из гербов московских – образ св. Георгия Победоносца на коне. Остроумный изобразительно-композиционный прием помещает всадника над поверженным львом и символизирует аллегория победы России над Швецией, Петра Великого над Карлом. Обоснованию этой аллегии служат многие дополнительные элементы композиции. Самым конкретным из них является текст на свитке. Шведские военачальники и солдаты, почтительно преклонившиеся перед всадником, написаны в меньшем масштабе. Некоторые полководцы покорно протягивают русскому царю свои шпаги эфесом вперед.

В нижнем правом углу изображена группа воинов без париков на головах, склонившихся над сидящим на земле человеком с запрокинутой светловолосой головой. Очевидно, это изображен Карл XII. Известно, что в самом начале битвы он был ранен в ногу и утратил возможность управлять войсками, находясь на коне. Его перемещали на носилках, а когда произошел перелом сражения, и армия Карла стала бежать, он, вместе с гетманом Мазепой, едва не был захвачен русскими передовыми отрядами. Над головой «Русского Самсона» изображен ангел, возлагающий на него лавровый венец славы. Естественно, что задним планом этой символической сцены служит развернутая батальная панорама у стен города (Полтава).

В углах холста, в четырех овальных картушах, помещены сцены воинских побед библейских героев: царя Давида, Самсона и Даниила, служащие здесь для наглядного уподобления победы Петра под Полтавой победам древних воинов.

Повторим, что данный образец, несмотря на его скромные художественные достоинства, представляет немалую ценность. Он ближе всех прочих парадных портретов Петра I к соответствующим образам св. благоверного великого князя Александра Невского, своим примером прекрасно иллюстрируя довод о происхождении имперской иконографии князя от парадных портретов Петра.

Еще одно монументальное произведение – «Петр I» неизвестного мастера (роспись на западной стене центрального придела Сампсониевского собора в Санкт-Петербурге, 1763) (илл. 8), созданное на основе абсолютно сложившейся имперской иконографии Петра, нашедшей выражение во множестве его портретов, созданных русскими мастерами, такими, как Никитин и Зубов. Завершая разбор иконографических прототипов именно этим памятником, на его примере можно наблюдать несомненную синхронность имперских иконографий Петра I и Александра Невского. Этот памятник логично завершает смысловую последовательность проведенного предварительного разбора данной иконографии и, будучи последним в нем, является наилучшей отправной точкой для перехода к исследованию примеров имперской иконографии собственно Александра Невского.

В качестве подтверждения последнего довода совершим небольшое отступление и приведем характерный пример. Некоторое время назад автор настоящего исследования, попав в Сампсониевский собор и взглянув на западную стену, испытал радостное волнение, подумав, что обнаружил для своей работы еще один блестящий образец петровской иконографии Александра Невского. Через минуту внимательного обзора произведения он, к своему удивлению, понял, что это изображение не Александра Невского, а Петра Великого. Настолько здесь Петр похож на известные образы Александра Невского. Эта ошибка заинтересованного зрителя красноречиво подтверждает обоснованность нашего довода о происхождении имперского иконографического типа св. Александра Невского от портретов Петра и их иконографической идентичности. В этом же храме в северной части нижнего «местного» яруса центрального иконостаса находится икона св. Александра Невского в абсолютно схожей с росписью иконографии.

В росписи Сампсониевского собора иконография, не меняя сложившегося при жизни Петра I канона, возводит его на иной проповеднический уровень и делает очень похожим на иконописный извод. Это свидетельствует о начавшейся к 1763 г. идеализации личности Петра Преобразователя в памяти россиян.

Формально данная композиция, учитывая ее местоположение в храме-памятнике, возведенном в честь Полтавской победы в период 1728–1740 гг., посвящена победителю этого сражения [1, с. 41]. Петр I на росписи стоит под сводом полевого императорского шатра красно-рубинового цвета. В позе его стройной фигуры, облаченной в соответствии с полной императорской иконографией, и жесте левой, отведенной в сторону, руки, он представлен победоносцем-триумфатором, объявляющим зрителям о свершившейся исторической победе, открывшей перед Российским государством новые выдающиеся перспективы.

В глубине шатра находится облаченный в зеленую парчу престол, на котором на подушке покоятся императорские инсигнии – скипетр и венец. Как и во всех предыдущих случаях, они призваны наглядно засвидетельствовать легитимность высшей земной власти

их обладателя – государя Петра Великого. За шатром, на фоне утреннего пейзажа с розовеющим при восходе солнца горизонтом, располагается нагромождение военных трофеев победителя. Среди них артиллерийские орудия, флаги, латы и прочее.

Фигура Петра закомпонована строго по центральной оси произведения и выделена из приглушенной гаммы произведения световым всполохом белильных акцентов на лице и груди. Интересной особенностью данного портрета Петра является явное несоответствие возрастной характеристики изображаемого героя исторической правде. Во время Полтавского сражения ему было 37 лет, и на прижизненных портретах этого периода он всегда выглядит сообразно этому возрасту, как в упоминаемом ранее «Апофеозе Петра», но в росписи он представлен совсем молодым человеком. Во многом трактовка лица напоминает юношеское лицо с портрета Кнеллера. Такую идентичность можно объяснить тем, что неизвестный мастер писал исторический портрет государя, опираясь на широко распространенные графические версии кнеллеровского портрета. Но рискнем предположить, что здесь имеется и иная причина возникновения данного феномена. Автор произведения придал царю аллегорический образ юного царя Давида, победителя могучего Голиафа. В пользу этого довода выступает пропорциональная миниатюрность фигуры Петра в изобразительном пространстве произведения. Его окружают чрезмерно крупные предметы: шатер, орудия и латы, которые, из-за их масштабности, мог бы носить великан. До Полтавского сражения шведская армия во главе с Карлом XII была своеобразным непобедимым Голиафом в Европе. Только Петр I отважился бросить вызов надменному гиганту и победил.

Эта аллегория применима и к другому историческому примеру, уже из отечественной истории. Юный новгородский князь не смутился, получив высокомерный вызов шведского ярла, прославленного своими военными победами, принял бой и победил. Так, данный, почти иконный, аналог вновь проводит параллель между иконографиями Петра Великого и св. Александра Невского и тем обосновывает тесную взаимосвязь иконографических приемов.

Исследуя основные принципы формирования императорской иконографии на примере парадных изображений Петра Великого, мы определили их как первоисточники для формирования имперского иконографического типа св. Александра Невского. В очередной раз иконография этого святого становится идеологическим инструментом, «перековываемым» для новой соответствующей исторической ситуации новым социальным заказом. Каждый исторический перелом российской действительности не просто питает интерес к персоне Александра Невского, а парадоксальным образом освещает его фигуру в новой, сообразной времени характеристике. Иконография, в свою очередь, тщательно фиксирует данные характеристики, становясь достоверным историческим документом, помогающим нам, спустя долгое время, проанализировать сложные явления, видоизменяющие общество.

Большинство памятников, которые будут рассмотрены ниже, имеют прямую взаимосвязь с портретами Петра Великого. Но среди явно имперских по типу изображений Александра Невского много примеров с иной исторической характеристикой. Как правило, при наследниках Петра имперская иконография Александра Невского, по изначально установленной синхронности с иконографией Государя, продолжала перенимать многое от парадных портретов Первого Лица. В этом данный иконографический тип остается верен собственному названию (и назначению), постоянно проводя параллель между Александром Невским и действующим императором Российской империи. Подчас это касается и портретного сходства. Для обоснования этого утверждения в процессе исследования таких примеров мы будем параллельно рассматривать портреты государей. Кстати, обратная связь образов Александра Невского с «похожими» царскими особами позволяет точнее атрибутировать некоторые памятники.

Не известно, какой из образов Александра Невского в императорской иконографии был самым ранним, но по времени появления миниатюрный образ на ордене Александра Невского, учрежденном 21 мая 1725 г. императрицей Екатериной I (илл. 9), безусловно, относится к одному из первых. Поэтому хронологический обзор

начнем с этого произведения. Сразу отметим, что трудно отыскать два одинаковых ордена Александра Невского первой исторической версии этой награды. Нередко эта престижная награда изготавливалась после соответствующего указа на средства награжденного. В свою очередь каждый лауреат, в меру собственного достатка и вкуса, реализовывал иконографию ордена. Поэтому существует огромное число версий этого ордена, отличающихся богатством отделки и материалами исполнения, но всегда строго следующих основной орденовой иконографии. Собственно иконография миниатюрного средника, которая, в свою очередь, претерпевала различные вариации, но сохраняла имперскую идентичность, интересует нас более всего.

Александр Невский изображен всадником на галопирующем (иногда на вздыбленном) белом коне, скачущем на фоне пейзажа с низкой линией горизонта. Даже беглого взгляда на миниатюру достаточно, чтобы отметить его абсолютное сходство с имперскими портретами Петра. Особенно это относится к картине «Триумф Петра Великого», упомянутой выше. Александр также одет в рыцарские латы. На его главе покоится императорский венец. В руке князя, в зависимости от ордена, копьё (как на иконах Георгия Победоносца) или палаш. За спиной святого динамично развевается красный плащ. На некоторых образцах плащ заменяется горностаевой мантией порфиристого цвета. Лик, насколько удастся его рассмотреть, соответствует традиционной древней иконографии – он единственный из всего остается неизменным с первых монашеских икон. Иногда в верхней части круглой композиции написан небесный сегмент с благословляющей десницей Божией. В некоторых примерах эта рука возносит над главой святого имперский лавровый венок, как в приведенном образце. В этом образе присутствует только одна прямая императорская инсигния – венец, к которому иногда присоединяется порфира. Рыцарские латы, не являясь коронационной регалией, все же имеют прямое отношение к портретной иконографии императоров начала XVIII в., поэтому их также следует учесть как характерный иконографический элемент. Совокупность данных особенностей,

безусловно, свидетельствует, что этот образ св. Александра Невского соотносим с образом на одноименном ордене к императорскому иконографическому типу.

Наравне с орденским образом миниатюрный эмалевый образок «Св. Александр Невский» из собрания Государственного Эрмитажа (середина XVIII в.) (илл. 10) также являет пример имперской иконографии святого. Это настоящее произведение искусства, выполненное с первоклассным мастерством. Святой Александр Невский представлен в данной поясной иконографии императором, государственным деятелем, воином. О первом свидетельствуют императорские регалии, изображенные в произведении: Венец на главе Александра, императорская горностаевая порфира, наброшенная на плечи и скрепленная на груди золотой цепочкой, и роскошные рыцарские латы из серебристого металла, отделанные золотыми ювелирными вставками вдоль ворота, на наплечнике и нарукавнике. Качество исполнения этих элементов вызывает ощущение убедительной натурности. У всех этих элементов не собирательный, условный вид, вполне достаточный для иконного изображения, а характерный натуральный облик, придающий иконе абсолютную убедительность прижизненного портрета. Это, в свою очередь, подтверждает наше предположение о большом пропагандистском значении этой образительной формы, призванной убедительнейшими средствами выразить и утвердить новую имперскую иконографию святого.

Иконографическая программа этого образа характеризует святого как государственного деятеля, что достигается введением в композицию изображения карты, придерживаемой левой рукой святого, покоящейся на столе драпированном дорогой тканью. Отведенный в сторону указательный палец руки, придерживающей свиток, указывает на ее содержание. На свитке помещается историческая фраза Александра Невского, сказанная им накануне Невской битвы со шведским войском: «Бог не в силе, а в правде». Это придает всему изображению безусловно конкретный проповеднический смысл, включающий в себя и историческую характеристику героя, сумевшего принять вызов надменного шведского ярла и победить, и аллегоричное указание на схожий подвиг Петра I,

и пример благочестивого российского государя, во всем являющего своим подданным образец и пример.

И наконец, воинская характеристика изображенного исторического героя осуществляется введением в композицию острой диагонали оголенного палаша в правой руке Александра Невского. Этим приемом иконография не просто вводит в композицию обязательный элемент княжеского или имперского образа, а действительно фиксирует на нем взгляд зрителя, ставя его во многом в преимущественное положение перед всем остальным программным арсеналом. Воинская доблесть во времена Петра I ценилась не меньше, чем во времена Александра Невского, поэтому для периода тяжелейшей Северной войны русскому солдату был необходим пример воинской славы и доблести, взятый из отечественной истории. Святой Александр Невский, не проигравший ни одного сражения, великолепно подходил на эту проповедническую роль. Его пример и для самого Петра, и для многих русских солдат того времени был безусловным эталоном доблести и мужества, наравне с благочестивостью, всегда высоко ценившейся русским солдатом. Несмотря на все иконографические нововведения данного образа, перед зрителем предстает знакомый по многочисленным иконам за 400 лет почитания облик святого. С первого взгляда на эту миниатюру в ней узнается Александр Невский. В лике «дословно» отражена его официальная иконография: слегка кудрящиеся русые волосы, выбивающиеся волнистыми прядями из-под венца назад; недлинная, слегка клиновидная (козьиная) борода и тонкие усы; прямой длинный нос и светло-голубые глаза очень убедительно рисуют словесный портрет из строгановского иконописного подлинника. Мастерство художника позволило ему добиться удивительной мягкости тихого смиренного взгляда святого, подчеркиваемого едва уловимой улыбкой, притаившейся в углах его губ. Перед зрителем предстает герой, наделенный множеством достоинств и добродетелей: любовью, кротостью и вместе с тем мужеством и прозорливостью.

Период царствования императрицы Екатерины II ознаменован в отечественной культуре необычайным расцветом изобразительного

искусства. Большая любительница искусств, она всячески поощряла их развитие в своем Отечестве. При этой императрице в общество постепенно возвращается идея национальной самобытности русской культуры, истории и религии, несмотря на то, что Екатерина была во многом приверженцем гуманистических умонастроений Европы, в частности, идей Вольтера, нивелирующих общественную и религиозную историю, с их теократическим значением, взамен утверждающих новую доминанту миропостроения – человека. Идея национального самосознания могла вновь возродиться ввиду удачных военных кампаний, проводимых при Екатерине II. Пример воинских побед Суворова возродил патриотическую память о достижениях императора Петра, вместе с памятью о русских князьях, задолго до века Просвещения заложивших государственные основы будущей Российской империи.

Примером этих исторических тенденций является великолепное полотно «Въезд Александра Невского в Псков» Григория Угрюмова (1793, ГРМ) (илл. 11), написанное будущим ректором исторической живописи Императорской академии художеств вскоре после его возвращения из пенсионерской поездки в Италию.

Композиционная схема произведения построена на основе трех пространственных планов. Передний план, образованный конной фигурой русского воина в правой части и группой женщин в левом нижнем углу, которые, связанные тeneвым утяжелением нижнего края композиции, образуют кулисный вход в смысловой центр произведения. Центр композиции помещен в средний пространственный план, выделенный из общего тона световыми акцентами и безупречно выверенным положением конного изображения молодого Александра Невского, движущегося во главе своего войска. Рядом с конем князя идут два плененных немецких рыцаря. За счет умелого использования приемов прямой перспективы мастер достигает ощущения диагонального движения войск из глубины полотна в световой центр композиции, подчеркнутого статичностью переднего и заднего планов. К третьему плану относится перспективное изображение крепостных стен Пскова и горожан, во главе с епископом и духовенством встречающих своего освободителя

у открытых крепостных ворот. Эта традиционная для европейского изобразительного искусства композиционная схема живописного полотна удачно использована молодым мастером. Знание методов построения картины свидетельствует о его высокой профессиональной подготовке и обширных знаниях, приобретенных во время изучения изобразительного искусства Возрождения.

Очень интересной, ввиду нашего исследования, представляется художественная характеристика главного героя этого исторического полотна, Александра Невского, строящаяся на компромиссе между исторической достоверностью и официальной иконографией святого. Отступив от исторической экипировки вполне реальных легких воинских облачений новгородского князя, Угрюмов вместо положенного в подобной ситуации княжеского плаща (корзно) и княжеской тафьи облачает Александра в императорскую горностаевую мантию и венец, к концу XVIII в. окончательно вросших в иконографии святого, настолько, что их удаление, даже вызванное исторической объективностью, неминуемо привело бы к неузнаваемости святого. При этом рыцарские латы, так часто употреблявшиеся при изображении князя в течение проходящего века, в этом произведении присутствуют только в фигурах плененных врагов – тевтонских рыцарей. Другой интересной особенностью этого произведения является прямая портретная параллель, установленная художником между личностями юного Александра Невского и юного же Петра I (илл. 12). Этот прием напоминает о первоначальной взаимосвязи и аналогичности деяний Александра Невского с деяниями Петра Великого, определенной им самим при жизни, благодаря чему возникла исследуемая иконография святого. Двадцатилетний князь написан очень похожим на кнеллеровский портрет молодого Петра. Многие в этом лице адресует к известному аналогу: и длинные вьющиеся волосы, и узнаваемая петровская острота подбородка на овальном, еще по-юношески припухшем лице, и едва пробившиеся характерные усики, но главное, конечно, взгляд больших широко поставленных карих глаз, словно устремленных в великое будущее своего Отечества, открытое ему Божьим Промыслом. Возможно, что именно в этом

произведении в последний раз происходит прямая идентификация двух исторических личностей. В дальнейшем, в век императоров-мужчин, будут встречаться только параллели со здравствующими государями, но не с Петром Великим.

Последовательное сопоставление портретов Петра I и современных им образов св. Александра Невского выявляет очевидную взаимосвязь между ними. Более того, перед исследователем, всматривающимся в эти произведения, открывается историческая картина сложного и судьбоносного для России времени, когда резко меняется облик России и ее государя. Вместе с тем меняется и иконографический облик святого Александра Невского, воспринятый от коронационных одежд Российского императора Петра Великого, сделавшего этого святого небесным патроном для своих военных и политических деяний и по собственной воле придавшего его иконографии современное значение и императорский статус.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Сампсониевский собор в Санкт-Петербурге, ГМП «Исаакиевский собор». СПб., 2009.

Городецкая икона рубежа XX–XXI вв. в контексте нижегородского иконописания

В статье рассматриваются основные особенности современной городецкой иконы, выявляются черты сходства ее развития с эволюцией провинциальной иконописи Древней Руси. На основе анализа художественных тенденций, проявляющихся в иконе Городца, делается заключение о значении городецкой иконописи для развития современного православного искусства Нижегородского края.

Ключевые слова: городецкая икона; современное православное искусство; нижегородская иконопись.

T. V. Zuykova

Gorodetsky Icon of the Boundary of the XX–XXI Centuries in the Context of the Development Modern Sacred Art of Nizhny Novgorod

The article describes the originality of modern Gorodetsky icon. It is detected similarities between of their self-evolution and development of the provincial icons of the Ancient Russ. Based on the analysis art's specifications of the Gorodetsky icon, the author does conclusion about role of Gorodets's icon for the evolution of the contemporary Orthodox art of Nizhny Novgorod.

Key words: Gorodetsky icon; contemporary orthodox art; icons of Nizhny Novgorod.

В современном нижегородском православном искусстве городецкая икона – явление признанное и самобытное. Его новейшая

история отсчитывается с 1995 г., когда при фабрике «Городецкой росписи» была образована иконописная мастерская под руководством Николая Николаевича Карасёва.

В середине 90-х гг. XX в. в Нижегородском крае образовалось несколько иконописных мастерских. В этот период, кроме городецкой, также начинают свою работу мастерская «Традиция» под руководством Якова Васильченко при соборе Александра Невского в Нижнем Новгороде, мастерская «Ковчег» под руководством Алексея Анциферова в городе Бор, мастерская при Благовещенском мужском монастыре в Нижнем Новгороде под руководством Александра Корнилова, мастерская при фабрике «Хохломская роспись» в городе Семенов, мастерская при фабрике «Хохломской художник» в деревне Семино Ковернинского района. Все выше перечисленные творческие артели востребованы и успешно работают и по сей день.

Такое положение дел выявляет одну из тенденций развития современного православного искусства региона, которая созвучна специфике развития церковного искусства в Древней Руси и Византии, – это выделение двух магистральных, стилистически различных линий эволюции иконописи как явлений столичного и провинциального направлений.

Для византийского искусства столичное направление связывается с работами константинопольских мастеров, провинциальное – художников других земель; для Древней Руси, ввиду длительного ее развития как феодально-раздробленного государства, стилистическая принадлежность икон к столичному или провинциальному типу определяется для каждой местности в отдельности, свои провинциальные иконы есть у Новгорода, Пскова, Москвы и т. д.

Столичность–провинциальность не являются оценочными суждениями и не умаляют одно направление, возвышая другое. Они определяются в основном степенью влияния народной культуры, народного миропонимания, фольклора на формальное и содержательное решение образа, которая в провинциальной традиции, закономерно, более высока, нежели в столичной. Применяя обозначенные выше понятия для классификации нижегородской иконописи рубежа XX–XXI вв., городецкая мастерская так же, как

семеновская и ковернинская, может быть отнесена к представителям современной провинциальной школы, которая в условиях настоящего времени продолжает традиции провинциальной иконы Древней Руси.

Какие тенденции характеризуют провинциальную иконопись Древней Руси? Как они реализуются в современной городецкой иконе? И что это дает, в конечном итоге, развитию современного православного искусства Нижегородского края? Вот те вопросы, ответы на которые мы постараемся представить в настоящей статье.

Специфику развития провинциальной иконы в Древней Руси в своих трудах рассматривали М. А. Реформатская [3], В. Н. Лазарев [2], Э. С. Смирнова [5], и основными ее характеристиками они называли следующие качества:

- связь иконописи с прикладным искусством;
- превалирование общего иконописного типа над особенностями индивидуальной манеры того или иного мастера;
- фольклорность художественного облика произведений;
- связь с конкретными сторонами жизни и быта людей;
- живая свежесть восприятия жизни, отсутствие содержательной сложности при высокой эмоциональной выразительности;
- патриархальность, удаленность от официальных тенденций в искусстве.

Как реализуются и реализуются ли вообще перечисленные выше характеристики в современном городецком иконописании?

То, что современная икона Городца отвечает первым двум характеристикам – *связь с прикладным искусством и превалирование общей манеры над индивидуальной*, – не вызывает сомнений. Большинство художников, которые сегодня работают в артели, переквалифицировались в иконописцев из фабричных мастеров городецкой росписи, что очень созвучно тенденциям иконописи, например, «северных писем», где богомазами становились ремесленники, расписывавшие прялки или изготавливавшие игрушки. Таким образом, в основы городецкой современной иконописной традиции изначально закладывались многие качества, присущие декоративно-прикладному искусству – яркость, праздничность

и звонкость цвета, орнаментальность, красочность и фольклорность образов. А на сегодняшний день эти качества как основополагающие для школы передаются пришедшим ученикам, из чего создается достаточно устойчивая и узнаваемая манера письма.

Показательным памятником в отношении влияния городецкой росписи на становление иконописи является икона «Неувядаемый цвет Пресвятой Богородицы», многочисленные списки которой были выполнены художниками мастерской города Городец. Композиция «Неувядаемый цвет», литературной основой для которой послужил «Канон благодарный» Иосифа Песнописца, появилась в конце XVII в. [4] и относится к позднему иконографическому творчеству Древней Руси, которое было весьма насыщено символами, уподоблениями и иносказаниями. Городецкие мастера поздний извод решают в стилистике классических традиций древнерусской живописи. т.е. плоскостно, лаконично, без живоподобия и излишнего украшения.

На иконе изображен престол, на котором в полный рост в царственном облачении и с царственными символами представлен младенец Христос, по сторонам от него – вазоны с цветами, за престолом – изображение Царицы Небесной с процветшим жезлом. Интересным стилистическим решением в иконе является изображение традиционных для городецкой росписи купавок, розанов и ромашек, расцветающих на жезле и в стоящих вазах.

Икона стала символом не только деятельности художественной артели, но и процесса возрождения городецкого иконописания, по специфике течения обратного древнему – когда-то роспись возникла из иконописи, а на современном этапе из росписи возобновляется церковная живопись.

Таким образом, связь сегодняшней городецкой иконы с прикладным искусством подтверждается наглядно.

Вторая особенность провинциальной иконописной традиции – *превалирование общего иконописного типа над особенностями индивидуальной манеры* того или иного мастера – также свойственна городецким художникам. В реализации данного стремления есть большая заслуга руководителя мастерской Николая Николаевича

Карасева, для которого важным творческим аспектом является стилистическая однородность, отличность от прочих и узнаваемость городецкой иконы. Для достижения вышеназванных качеств все художники одним и тем же способом смешивают краски, чтобы составные цвета получались у разных мастеров одинаковыми, что позволило бы исследователям как сегодняшним, так и будущим по цветовому строю безошибочно определить происхождение иконы; чаще всего золотят только фон средника, а поля выполняют одним и тем же коричневато-охристым пастельным тоном. Кроме того, общим правилом для всех иконописцев является писать плавью, т.е. «мокрой кистью», путем «перетекания» цвета от более темного к светлому выполнять традиционное вохрение.

Фольклорность художественного облика городецких произведений определяется прежде всего общим колористическим решением, в котором преобладают яркие и праздничные цвета. Нарядность колорита таких образов Пресвятой Богородицы, как «Кипрская», «Державная», «Прибавление ума» роднят их с лучшими творениями народного искусства, в которых проявляются не столько знания классических законов гармонизации основного и дополнительных цветов, а интуитивное чутье мастера, генетически понимающего красоту как нечто красочное, контрастное и звучащее в полную силу. В этой связи не случайно и то, что главным цветовым акцентом многих городецких икон является насыщенная огненно-красная киноварь; фольклорная семантика красного цвета многообразна, но связывается прежде всего с явлением чудесного, божественного.

Избранные городецкими мастерами и проанализированные выше формальные приемы – *связь с прикладным искусством, фольклорность художественного облика произведений, превалирование общей манеры над индивидуальной* – обусловили специфику содержательных решений современных икон, которая также созвучна особенностям содержания провинциальной иконописи Древней Руси.

Прежде всего это проявляется в *связи иконописи с конкретными сторонами жизни и быта людей*. Несмотря на то, что городецкие художники попробовали себя и в монументальной живописи (роспись храма Михаила Архангела в Городце, 2008 г.) и пишут образы для

иконостасов, основным направлением деятельности мастерской является работа по частным заказам, где наиболее востребовано написание мерных и семейных икон. Мерные иконы (в рост новорожденного) содержат образы Христа, Богородицы или соименного младенцу святого покровителя и повторяют традиционные иконографические схемы, создание же семейных икон требует от художников определенного композиционного творчества, т.к. зачастую готовых образцов, содержащих на одной иконе изображения нужных святых покровителей всех членов семьи, не существует, их приходится компоновать с разных произведений. Городецкими мастерами была выработана своя устойчивая иконографическая схема для подобных изображений. Центром композиции семейных икон чаще всего является образ ангела-хранителя, справа и слева от которого стоящими в несколько рядов располагаются святые, изображения которых иногда также выносятся и на поля. Все персонажи подписаны, и надписи в данном случае не просто следование канонической традиции, они играют важную роль в общем идейно-содержательном и формальном решении – они выполнены крупным шрифтом, им отведена третья часть плоскости всего средника, они занимают равноправное положение с самим изображением, уточняя и разъясняя его. Подобный прием созвучен новгородскому иконописанию так называемого «народного типа» [6, с. 291] или иконам «северных писем», которые так же, как и городецкая икона, создавались по совершенно конкретному и утилитарному запросу простых людей и должны были быть им понятны.

В связи с предыдущей раскрывается и еще одна особенность образов городецкой артели, созвучная специфике провинциальной древнерусской иконы – *живая свежесть восприятия жизни, отсутствие содержательной сложности при высокой эмоциональной выразительности*. Иконе Городца рубежа XX–XXI вв., как и древним северным памятникам, свойственна та «народная религиозность, которая часто обнаруживала малую осведомленность в сложных мудрствованиях богословской науки, но зато представляла выход чисто человеческому добросердечию, теплоте и трогательной наивности» [3, с. 16]. Все это достигается просто-

той и лаконичностью композиций, нарядностью колористических решений, превалированием повествовательного и занимательного начал над символическим.

Патриархальность и отдаленность от официальных тенденций в искусстве также свойственна работам мастеров артели. Одной из официальных тенденций современного православного искусства является «цитатность образов» [7, с. 7], т.е. стремление художников в своих произведениях сочетать черты иконописных стилей разных времен и народов, кого-то привлекает великий аскетический стиль XI в., кто-то ориентируется на традиции московской иконы XIV–XV вв., кого-то вдохновляет творчество А. Рублева и Дионисия, кто-то пытается комбинировать черты сразу нескольких древних традиций. Возможность ездить по миру и смотреть образцы, издание большого количества художественных альбомов, интернет-ресурсы позволяют художникам работать именно в этом ключе.

Все перечисленное выше чуждо городецкой иконе, мастера артели не разбрасываются на многоцитатность в своих работах, у них есть одна общая цель, к которой они все последовательно стремятся – возродить на городецкой земле именно городецкое иконописание, не привнося в него традиций извне. То, что древний Городец был крупным художественным центром, отмечается исследователями нижегородской иконы [1, с. 20], однако особенности городецкой живописи, ее стилистическая специфика до сих пор не описаны, а памятники древней иконописи, хранящиеся на сегодняшний день в разных музеях области, приписываются городецкому происхождению с большей или меньшей долей вероятности. Поэтому в процессе движения к своей цели современные художники идут прежде всего интуитивным путем: какой была древняя городецкая икона, на сегодняшний день доподлинно не известно, но те образцы, которые к ней приписываются, отличаются яркостью, занимательностью и простотой сюжета, умеренной орнаментальностью и архаичностью рисунка, именно эти качества и сегодня характеризуют городецкую иконопись. Таким образом, художникам нечему подражать и нечего цитировать, у них есть лишь основа, на которую можно опираться.

Конечно, городецкая икона не идеальна, и ей, как и древней провинциальной иконе, свойственна некоторая ремесленность в художественных подходах, например, мастера артели часто не сами разрабатывают, а переводят рисунок на средник при помощи копировальной бумаги с ксерокопии иллюстрации иконы из альбома по древнерусской живописи. Тем самым компенсируется недостаточность художественного образования – многие иконописцы обучались письму икон только в стенах самой мастерской. Но по отношению к делу, стремлению к обретению стилистической цельности, содержательной глубины и доступности живописного языка городецкие мастера заслуживают большого уважения.

Что дает подобный подход к созданию иконы развитию современного православного искусства Нижегородского края? Прежде всего укрепление самобытности традиции, способствование обретению нижегородской иконой собственного обличья, не подражательного древнему, но каноничного и актуального на сегодняшний день. Такое четкое и последовательное, во многом интуитивное, но органичное сегодняшним условиям развития следование городецких художников традициям провинциальной древнерусской иконописи, опора на местные художественные идеалы закладывает фундамент для выстраивания в будущем собственного стиля нижегородской иконы XXI в.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Балакин П. П. Древнерусское искусство Нижнего Новгорода. Н. Новгород, 1999.
2. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века // Христианство в искусстве. Иконы, фрески, мозаики [сайт]. [URL]: <http://www.icon-art.info/> (дата обращения 25.04.2012).
3. Реформатская М. А. Северные письма. М. 1968.
4. Седмица.RU. Церковно-научный центр «Православная энциклопедия» [сайт] [URL]: www.sedmitsa.ru/ (дата обращения 26.04.2012).
5. Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV–XVI веков. М., 1967.
6. Смирнова Э. С., Сарабьянов В. Д. История древнерусской живописи. М., 2007.
7. Современная иконопись. Москва. М., 2006.

Николай Гаврилович Хлудов. К истории возникновения и развития иконописи Казахстана

Статья посвящена творчеству Н. Г. Хлудова, работавшему в Казахстане в конце XIX – начале XX в. Автор исследует серию портретов правящих архиереев Туркестанской и Ташкентской епархии, иконы и религиозную живопись, написанные художником.

Ключевые слова: Н. Г. Хлудов; портрет; степная культура; религиозная живопись; икона; развитие иконописания.

V. Y. Faleyeva

N. G. Hludov. To History of Emergence and Development of an Iconography of Kazakhstan

The article is devoted to Hludov's creative work, which worked to Kazakhstan in the end of XIX – beginning of XX century. Author research the series of portraits of ruling bishops Turkestan and Tashkent diocese, icons and religious painting, written by artist.

Key words: N. G. Hludov; portrait; steppe culture; religious painting; icon; development of an iconography.

Еще в XIX в. культура степных народов с большим интересом изучалась русскими учеными и путешественниками. Эти памятники литературы и художественной культуры интересны тем, что оставили их, прежде всего, русские переселенцы¹. Художественная

культура, как и другие виды искусства, отражает восхищение природой, особенностями степных традиций и жажду познать тонкости мировосприятия казахов. Это было первое соприкосновение двух культур (русской и степной) друг с другом. Об этом ярко свидетельствуют работы одного из знаменитых русских художников Н. Г. Хлудова. Его творчество заложило основу развития изобразительного искусства в Казахстане, он стал родоначальником живописной школы этой страны, педагогом первых казахстанских художников (А. Кастеев, С. Чуйков, А. Бортников, В. Уфимцев, А. Исмаилов и др.)

Несмотря на значимость работ Хлудова для культуры Казахстана, до сих пор не было подготовлено полноценной монографии о художнике. Существует лишь ряд статей о творчестве Хлудова. К сожалению, они ограничиваются описанием произведений этнографического характера, выполненных в бытовом жанре и пейзаже. На данный момент, единственная работа, в которой дан богатый визуальный ряд (упомянуты практически все работы Хлудова) – «Каталог произведений Н. Г. Хлудова: живопись и графика» (Алматы, 2003 г.).

Основу наследия Хлудова действительно составляют пейзажи и изображения быта и традиций казахов. Однако писатель Ю. О. Домбровский считал, что главная заслуга Хлудова «в мире чувств и отношении к изображаемому, в его эмоциональности, жизнерадостности, смелости и выборе „ясных“ красок» [10]. Некоторые исследователи в работах художника отмечали влияние «верещагинского реализма» [8], другие видели связь с натурализмом [11].

Еще один жанр, в котором работал художник – камерные и парадные портреты. Их на сегодняшний день можно считать неизученными. Однако именно поздний этап его творчества дает представление об уровне мастерства, которым владел Хлудов. Ценность этих портретов состоит еще и в том, что они связаны не только с историей Казахстана, но и с историей и культурой Православия на территории Казахстана. Кроме того, это неизвестная страница не только изобразительного искусства Казахстана, но и искусства России первой трети XX в.: в контексте истории русского искус-

ства имя Хлудова практически неизвестно. Его портреты говорят о внимательном изучении природы. В портретах он проявил себя как тонкий мастер передачи фактуры материала. Его живопись отличается богатством и разнообразием колористических решений. Историк Нурсан Алимбай видит в портретной живописи Хлудова значительный успех художника «в создании этнически характерных портретных образов» [15, с. 18].

В период с 1895 по 1913 г. художник написал парадные портреты семи правящих архиереев Туркестанской и Ташкентской епархий, имевших большое влияние и авторитет в крае. Фактически, учитывая время правления этих иерархов, портреты охватывают полувековую историю Православия в Казахстане. В них художник воплощает как собственное видение индивидуальных качеств архипастырей, так и образы архиереев в массовом сознании населения Казахстана, частью которого являлся и сам Хлудов. Таким образом, портреты позволяют нам говорить также об отношении степняков к Русскому Православию.

Самой ранней из рассматриваемых работ стал портрет епископа Григория (Полетаева). Он датирован 1895 г. – последним годом его правления епархией. Позже, в 1906 г., Хлудов создает портреты архиепископов Софонии (Сокольского) и Неофита (Неводчикова), Никона (Богоявленского), Аркадия (Карпинского). Данные работы, возможно, писались в том порядке, в каком управляли епархией архиереи (с 1872 по 1902 г.). Можно предположить, что, будучи известным и признанным художником города Верного (ныне Алматы), Хлудов в это время получил от епархии заказ – написать галерею портретов правящих архиереев Туркестанской и Ташкентской епархий. Сложно сказать, создавались ли эти портреты по памяти или основывались на фотографиях. Над портретами епископов Димитрия (Абашидзе) (датирован 1912 г.) и Иннокентия (Пустынского) (датирован 1913 г.) Хлудов работал в момент их служения на Туркестанской кафедре.

Портреты архиереев отличаются тщательностью письма. На это обращал внимание и писатель Ю. Домбровский. Разговор художника с писателем дает представление о характере и даже методе

работы живописца. Так, художник удивлялся: «...как можно за пять дней написать плакат метров в десять, когда он, Хлудов, и на картину в один метр тратит больше месяца» [8].

В рассматриваемых портретах Хлудов передает некоторые свойства, характеризующие православное монашество. Это скажется в передаче характеров и, конечно, в одеждах церковных служителей такого ранга. Художник практически всегда находит удачный ракурс для изображения портретируемого. Чаше всего он располагает его сидящим напротив себя и сам смотрит на него с позиции сидя. Все портреты являются поясными, иногда их отличает еле заметный поворот. (Так, почти анфас, изображены епископы Григорий Полетаев, Аркадий Карпинский, Димитрий Абашидзе.) Внимательное изучение натуры, умение передать взгляд и выражение лица, позу (осанку), положение рук подчеркивают индивидуальные черты каждого портретируемого. Церковные награды, использованные художником в портретах, позволяют исторически идентифицировать и дать более полное представление об изображенной личности.

Несмотря на то, что, как мы предположили, эти работы составляют галерею портретов и очевидна возможная экспозиция всех картин в одном месте, Хлудов не придерживается единого размера и одинакового фона. В процессе работы над портретами он постоянно экспериментировал, менял колористический строй фона, делая его то очень темным, почти глухим черным, то красочным – цветом малахита, санкири, темной розовой или красной охры, то используя растяжку от зелени и санкирной охры к светлону, почти белому цвету.

Свет в портретах играет важную роль. Он словно выхватывает из темноты лицо и руки. В портрете архиепископа Софонии преобладает очень темный фон, и темное облачение практически сливается с ним. Из семи портретов Хлудова данный портрет самый темный по колориту. В портретах можно наблюдать постоянное чередование темных и светлых участков, контрастность граничащих друг с другом элементов изображения (портрет епископа Неофита (1906), возглавлявшего епархию с 1883 до 1892 г.). Фигуры не

сливаются, а выделяются в пространстве, выдвигаются на передний план, будто эти образа писались в темной келье, освещенной тусклым светом свечи. Здесь ощущается попытка художника создать воздушное пространство. Черный клобук не исчезает в темноте, а выявляется на фоне охры и зелени, а к краям работы фон затемняется (архиепископ Софония, епископ Неофит, епископ Никон, епископ Дмитрий). Портрет епископа Аркадия (1898–1903 гг. правления Туркестанской и Ташкентской епархией), написанный в 1906 г., отличается резким контрастом фона и фигуры. В работе на черном облачении владыки даже не намечены складки, не видно рук, их скрывают светло-сиреневые манжеты рясы, за счет колористического решения выделены две яркие ленты – красная и голубая с наградами, крест и панагия. На портрете епископа Димитрия (1912), правившего в 1906–1912 гг., фон к краям работы уже не затемняется, а выступает ярким пятном цвета розовой охры и даже рыжим. Эта работа отличается теплым колоритом, частым использованием розовой охры в палитре. Таким образом, портрет получился более плоским, чем остальные. Тем более что вивианитовая ряса едва ли проработана намеченными с помощью теней складками. В других же работах Хлудова тщательная проработка складок и фактуры материала подчеркивает умение художника передавать объемность фигуры при рассеянном освещении (портрет епископа Иннокентия).

Панагия, награды, посох, изображенные художником, свидетельствуют о высоких заслугах архиереев. Портрет архиепископа Софонии стал отражением всего его жизненного пути, итогом его мирской жизни, так как Туркестанская и Ташкентская епархия, образованная в 1871 г., была его последним местом служения. Здесь, в городе Верном, он скончался в 1877 г. Выражение лица на портрете лишено напряжения, в нем угадывается смирение с выпавшими на долю архиерея трудностями, мудрость, пришедшая с годами и духовным подвигом, непрестанное течение мыслей, ясность разума, память прошедших дней. Он погружен в раздумья, осознает ответственность, возложенную на него Богом, за вверенную ему паству. Левая рука крепко сжимает посох. В истории архиепископ

Софония остался как первый архиерей данной епархии, который очень активно трудился на ее благо. Его большая заслуга состоит в наведении порядка в богослужении, искоренении ошибок в исполнении церковного устава. Архиепископ Софония обучал свою паству и клир, можно сказать, с нуля [5].

Хлудову прекрасно удается передать фактуру материала. Портрет епископа Неофита отличается использованием контрастных цветов (холодных и теплых), но, в то же время, сдержанностью в яркости и тоне, жесткой, даже иконописной проработкой облачения, с резкими гранями света и тени. Кажется, что епископ непрестанно перебирает четки, намотанные на руке, и мысленно читает молитву. Взгляд его и строг, и доброжелателен.

О том, что в основе портретной живописи Хлудова лежит русская реалистическая школа 2-й половины XIX в., говорит также характерное изображение рук архиереев. Хлудов внимательно изучает положение и напряженность рук. Часто они изображены лежащими на коленях, перебирающими четки (епископ Неофит, епископ Никон, епископ Иннокентий), свободно лежащими на коленях или немного сжатыми, напряженными (архиепископ Софония, епископ Дмитрий, епископ Никон). Лица и кисти рук переданы весьма натурально, реалистично, «нежно и живоподобно». Единственный портрет, на котором Хлудов не стал изображать руки – это портрет епископа Аркадия (1906).

Необходимо отметить, что в ряде портретов проявляется влияние иконописной практики (портрет архиепископа Софония (1906)). Практически во всех статьях, посвященных Хлудову, упоминается о том, что он также писал иконы. Однако анализа икон нигде не встречается.

В 1892 г. в Верном был открыт детский приют, при котором действовал Александро-Мариинский храм, названный так в честь «Святого Благоверного князя Александра Невского и равноапостольной Марии Магдалины, в ознаменование чудесного события 17 октября 1888 года, дня спасения священной особы государя императора с августейшим семейством при крушении железнодорожного поезда» [2]. Роспись этого храма была поручена именно

Хлудову, который выполнил профессионально иконописные работы, за что получил приличный по тем временам гонорар – 175 рублей [1]. К сожалению, храм не сохранился.

В последние десятилетия предположение Ю. Домбровского, сделанное в середине XX в., стало использоваться искусствоведами как утверждение о том, что Хлудов расписывал кафедральный Свято-Вознесенский собор Алматы и писал иконостас для этого же собора [9]². Исследователи, делая такое утверждение, как аргумент приводят цитату из книги Ю. Домбровского, работавшего историком в Центральном музее (ныне ЦГМК), «Хранитель древностей». Писатель предположил, что найденные им на крыше собора иконы принадлежали кисти Хлудова и могли стоять в старом иконостасе. Он упоминает, что иконы были выполнены на дереве. Однако из архивных документов следует, что иконостас для собора был заказан в мастерской Мурашко в Киеве и был выполнен на цинковых листах [3; 4; 6]. Более того, в «Туркестанских епархиальных ведомостях» № 6 от 1 ноября 1906 г. сообщалось: «Иконостас делается в Верненской мастерской Усырева за 7 тыс руб. Иконы для иконостаса выписаны из Киева из мастерской Мурашко, а для алтарей пишутся местным художником Н. Г. Хлудовым». Хлудов действительно писал иконы для храма, но это были 13 икон для алтаря и четырех парусов Свято-Вознесенского собора города Верного: запрестольный образ среднего алтаря «Христос во славе» (68×96 вершков); две запрестольные иконы боковых алтарей: «Моление о чаше» (48×72 вершка) и «Воскресение Христа» (48×72 вершка); шесть икон жертвенников и диаконников: «Моленье о чаше» (48×32 вершка), «Рождество Христа» (36×24 вершка), «Христос» (36×24 вершка), «Преломление хлеба» (36×24 вершка), «Св. Троица» (36×24 вершка), «Воскресение Христа» (36×24 вершка); четыре евангелиста в парусах. Иконы были изображены на холстах с подрамниками [5]. О местонахождении данных работ сведений нет, так же не сохранилось описания и фотографий выше перечисленных икон.

В архивах Центрального государственного музея Казахстана хранятся две иконы, автором которых считается Хлудов. Одна из них – икона «Освящение войны» (дер., м., 1916 г., 113×71×3). Икона

примечательна тем, что подобная иконография ранее не встречалась. Написание такой иконы связано, скорее, с появлением Августовской иконы Пресвятой Богородицы в 1914–1916 гг. Празднование данной иконы приурочено ко дню чудесного явления Пресвятой Богородицы русским войскам в 1914 г. на северо-западном фронте, незадолго до победы в Августовском сражении. Это событие получило широкую огласку в церковной и светской печати и вызвало большое воодушевление в войсках и в тылу [12]. Художник не был свидетелем чудесного видения. Если предположить, что он обращается именно к теме августовской победы, то видно, что внимание художника сводится не к передаче фактов, а к попытке передать суть явления. Икона Хлудова лишь отчасти может напоминать о сражении и представляет собой свою интерпретацию и осмысление события. Здесь акцент сделан в первую очередь на том, что война – промысел Божий. Господь одновременно и попускает это событие, и, в тоже время, является спасением для воинов. За основу иконографии взят образ Господа Вседержителя на троне. Предстоящие ему Пресвятая Богородица (Покров) и Николай Чудотворец изображены в молитвенной позе. Фактически это форма деисуса. Данная композиция, занимающая почти всю поверхность иконы, расположена над сценой поля боя (скорее тыла) русских воинов и леса, объятого пламенем. Показательным является использование в композиции образа Покрова Пресвятой Богородицы, в котором она предстает как заступница и покровительница воинов. Образ Николая Чудотворца как особо почитаемого русской православной церковью святого также приводится не случайно. В данном случае, обращение к образу Николая – показатель особого почитания этого святого в Казахстане. Возможно, это была одна из работ художника, написание которой не согласовывалось с церковью, т.е. созданная не по заказу церкви и не для храма. Здесь можно увидеть явную склонность автора к нестеровской живописи. На это указывает академический стиль написания, соответствующее колористическое решение, построение и строгое выражение лиц. Очень важно, что в работе сделана попытка интерпретировать видение Богородицы воинам на поле боя по своему, желание привнести что-то свое.

Художник явно размышляет на тему чудесного явления. Ведь эта тема была актуальна и обсуждаема во многих слоях общества. Даже название «Освящение войны» наталкивает на мысль о том, что работа писалась не столько как икона, сколько как картина на религиозную тему. По отсутствию каких-либо отзывов и упоминаний об этой работе можно сделать вывод, что работа была не известной и не признанной среди современников художника.

Еще один образ кисти Хлудова – недатированная икона «Великомученица Параскева» (х., м., 70×52). Ростовая икона не напоминает Нестерова, скорее она написана в академическом стиле более раннего времени. Колорит работы гармоничен. Художник явно хорошо знаком с законами анатомии, прямой перспективой, успешно использует роль света, на заднем плане намечен пейзаж и ясно обозначены темно-серые облака. Кроме святой Параскевы (в руке которой свиток с текстом «Господи Иисусе Христе Боже мой всякъ иже призываяй Тя мною рабою Твоею, избави его от всякия беды и отпусти ему грехи его») на иконе представлен еще один святой – юноша с голубем в левой руке. Возможно, это образ Иоанна Богослова, так как цвет облачения соответствует традиционному в иконографии изображению этого святого, а голубь указывает на символ Святого Духа. Над ними в облаках изображен благословляющий десницей Спаситель. Данная работа также не упоминалась в церковных описях и могла быть написана по собственному желанию художника.

Работы Хлудова «Освящение войны» и «Великомученица Параскева» свидетельствуют о творческом подходе художника к осмыслению исторических событий, причем инициированном религиозной идеей (Августовская победа, жизнь святых). Обращаясь к иконописанию, Хлудов не мог не замечать различий между картиной на религиозную тему и иконой как сакральным искусством. И, тем не менее, он пытался найти различный способ самовыражения. Хлудов, возможно, использует сакральное искусство как способ выражения собственных духовных идей и размышлений в противовес реалистической живописи, отражающей видимую, внешнюю сторону жизни.

Эти примеры являются важным дополнением к биографии Хлудова, свидетельствуя о том, что его интересовала религиозная живопись, иконописание. Если его религиозная живопись не пользовалась спросом (известны только две упомянутые работы), то попытки писать церковные образы были весьма успешны, т. к. известно, что Русская Православная Церковь заказывала ему иконы для храмов.

В заключение отметим, что Хлудов стал мастером, сохранившим русское начало и развившим свои навыки и умения в сфере иной – степной культуры, при этом обогатив ее. Художник оставил ряд портретов, отражающих историю края, его выдающихся деятелей духовной и культурной жизни, иконы. Его творчество является особенной, но малоизвестной страницей в истории русской художественной культуры XX в., став заметным вкладом в ее развитии на территории Казахстана. Искусство Хлудова имеет также большое значение и для истории степной культуры, т. к. его работы свидетельствуют о значительной роли Русской Православной Церкви в развитии культуры Казахстана. Фактически Хлудов был первым светским живописцем, оставившим серию портретов правящих архиереев в Казахстане. Повторим, что это, несомненно, важная страница истории Православия этой страны. Кроме того, его многочисленные работы религиозного плана и иконы определяют начальный этап развития иконописания в Казахстане.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ю. Домбровский, Н. Хлудов, С. Чуйков, А. Бортников, В. Уфимцев и др.

² «Хлудов – художник от Бога – сделал не мало росписей в Свято-Вознесенском соборе... иконостас принадлежал Хлудову». «А вот иконостас, выполненный Николаем Гавриловичем в Свято-Вознесенском соборе, остался увековеченным в романе Домбровского...» [9].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. ЦГА РК. Ф. 44, оп. 1, д. 48789, л. 11.
2. ЦГА РК. Ф. 44, оп. 1, д. 49104, л. 3 об.
3. ЦГА РК. Ф. 153, оп. 1, д. 379 в, л. 109.

4. ЦГА РК. Ф. 153, оп. 1, д. 379 в, л. 130.

5. ЦГА РК. Ф. 153, оп. 1, д. 379 в, л. 154.

6. ЦГА РК. Ф. 153, оп. 1, д. 380, л. 1.

7. Домбровский Ю. О. Хранитель древностей // Собр. соч. : в 6 т. Т. 4. Ч. 1. Гл. 4. М. : Терра, 1992 // TheLib.Ru [электронная библиотека]. [URL]: http://thelib.ru/books/dombrovskiy_yuriy/hranitel_drevnostey-read.html (дата обращения 15.07.2011).

8. Домбровский Ю. О. Хранитель древностей // Собр. соч. : в 6 т. Т. 4. Ч. 4. М.: Терра, 1992. TheLib.Ru [электронная библиотека]. [URL]: <http://lib.ru/PROZA/DOMBROWSKIJ/keeper.txt> (дата обращения 15.07.2011).

9. Исмагулова С. Жил такой художник... // Известия-Казахстан. 2010. 9 июня. [Электронная версия]. [URL]: <http://www.izvestia.kz/taxonomy/term/198/all> (дата обращения 06.06.2012).

10. Каскабасов С., Ергалиева Р. Николай Гаврилович Хлудов и Казахстан // Простор. 2008. № 4. [Электронная версия литературно-художественного журнала]. [URL]: <http://prostor.ucoz.ru/publ/34-1-0-647> (дата обращения 06.06.2012).

11. «Люблю его за солнце...» // Казахстанская правда. 2004. 10 апр. [Электронная версия общенациональной ежедневной газеты]. [URL]: <http://www.kazpravda.kz/k/1152073573/2004-04-09> (дата обращения 16.07.2011).

12. Официальный сайт Московской Патриархии Русской Православной Церкви. [URL]: <http://www.patriarchia.ru/db/text/392768.html> (дата обращения 06.06.2012).

13. Софония Сокольский // Большая биографическая энциклопедия. [сайт]. [URL]: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/115604/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F (дата обращения 06.06.2012).

14. Туркестанские епархиальные ведомости. 1906. № 6. 1 нояб.

15. Хлудов Николай Гаврилович : Каталог произведений: живопись и графика. Алматы, 2003. 288 с.

Аксиологический подход в оптимизации экспонирования памятника архитектуры

В настоящей статье раскрывается метод максимизации ценностей памятника за расчетный период и контроль результатов этого метода.

Ключевые слова: критерии оценки памятника архитектуры; экспонирование памятника архитектуры; реставрация и приспособление памятника архитектуры.

D. A. Shatilov

The Axiological Approach in Optimisation of Exhibiting of Architectural Monument

In present article the method of maximisation of values of a monument for the settlement period and the control of results of this method reveals.

Key words: criteria for evaluating the architectural monument; exposure of the monument of architecture; restoration and adaptation of the architectural monument.

Задача сохранения эталонов художественной культуры и вовлечения классических ценностей в культурный оборот требует разработки аксиологического подхода в реставрации памятников. Отсутствие простой и универсальной методики затрудняет диалог заинтересованных сторон: выявляются все новые грани

художественной и культурно-исторической ценности, заслоняющие собою целое и, напротив, стремление к целостности видения часто приводит к выделению и столкновению крайних позиций. Преодолеть ложные дилеммы в раскрытии существа памятника в его целостности позволяет сочетание художественного и аналитического подходов.

В 1880–1890-х гг. попытку такого взвешенного подхода предпринял итальянский теоретик и архитектор Камилло Бойто, акцентировавший значение подлинности памятника, не слишком принимавшейся в расчет в «стилистической реставрации». Памятник представлял собой для Бойто исторический документ, археологическая ценность которого наряду с художественной ценностью определяла подход к реставрации [3, с. 24–25]. Но при бережном отношении к историческим напластованиям и, тем более, при их выявлении теряется стилистическая целостность объекта. Таким образом, появилась потребность в восстановлении целостности и определении понятия памятника архитектуры, которое уже связывалось с различными ценностями.

Историческому процессу дифференциации ценностей сопутствует поиск критериев оценки памятников культуры. Уже в XVIII в. формируется представление о произведении искусства не только как о творении человеческого гения, но и как о свидетельстве исторически протяженного времени существования объекта. Эту закономерность отражает исторический анекдот: стремясь подчеркнуть новое отношение к исторической ценности, Екатерина Великая якобы демонстративно укладывала на одну чашу весов патинированную бронзу (патины символизировала «время» – то есть «накопленную» историческую ценность), а на другую – слитки золота.

Накопленная художественная ценность возникает благодаря художественному осмыслению памятника архитектуры в произведениях других жанров искусства, а также благодаря прочим художественным событиям, связанным с памятником. Часть накопленных художественных, мемориальных, антикварных, археологических и других ценностей связана с историческими напластованиями, отношение к которым является определяющим

признаком теоретических концепций. От принципиальной оценки роли исторических напластований зависит понимание художественной целостности памятника. Выдвижение в конце XIX в. на первый план исторической ценности памятника означало новое понимание эстетической природы произведения, отражающего новое мироощущение и чувство приобщенности к мировому историческому процессу. В XX в., как ни парадоксально, именно развертывание исторической ретроспективы памятника стало важнейшим фактором целостности.

Создание «коллажа» разновременных напластований созвучно мозаичному, дифференцированному, эмансипированному сознанию человека, но не всегда соответствует представлениям о целостности. Например, при реставрации храма в современной России маловероятно такое последовательное музейное раскрытие, какое было выполнено Г. М. Штендером при реставрации в 1970-х гг. храма Параскевы Пятницы-на-Торгу в Новгороде. Результатом явилась экспозиция разновременных напластований, удобная для аналитически-познавательной работы зрителя и в то же время обладающая некоторой новой художественной целостностью.

Переоценка и создание ценностей, новые способы их освоения выявляют противоречия в общественных потребностях, конфликт интересов ближайшего времени и рассчитанных на далекую перспективу приводят при производстве работ к невосполнимым потерям культурного слоя, тела и композиционных связей памятников архитектуры. Тем не менее, именно эмансипация ценностей позволяет в необходимой мере вывести реставрацию из сферы иррационального и воспользоваться методом максимизации интегральной ценности памятника архитектуры за расчетный период. Наряду с учетом градостроительной, археологической, мемориальной, эстетической, сакральной, антикварной, художественно-исторической, экспозиционной, рекреационной, утилитарной и других ценностей для футурологического исследования в их качестве следует представить основные факторы включения памятника в культурный оборот. К ним относятся: состояние сохранности объекта (в особенности на конечный момент расчетного периода),

соответствие объемно-пространственных и технических показателей памятника требованиям эксплуатации, доступность объекта, соответствие функционального режима памятника динамике социальных потребностей и финансово-экономических условий. Эти факторы могут быть учтены и обобщенно – как утилитарная и экспозиционная ценности.

Экспертные оценки позволяют составить графики изменения ценностей за прошедший период существования памятника, определить «оптимальные даты» для памятника в целом, а при значительном отличии строительной истории отдельных его частей – также и для этих частей. Затем, после разработки вариантов эскиза, необходимо составить графики на расчетный период в будущем. Расчетный период обычно составляет от 15 до 25 лет. Период разбивается на части в соответствии с принятой для данного типа объекта частотой плановых ремонтов (обычно цикл составляет от 3 до 7 лет). Число баллов, которым располагает каждый эксперт, ограничено; оно соответствует иерархии приоритетов, предложенной реставратором или экспертным советом. Например: градостроительная ценность может быть оценена в 10 баллов, мемориальная – в 9, художественная – в 8, утилитарная – в 8, экспозиционная – в 6, археологическая – в 3. Баллами измеряются ценности по основным этапам существования памятника (хронологическими вехами являются основные исторические события, перестройки, реставрации, плановые ремонты, изменения режима функционирования).

Ретроспективно-футурологический анализ хронологических разверток – графиков изменения ценностей включает следующие операции:

1) определение по максимальной суммарной ценности объекта «оптимальных дат» – наиболее значимых исторических периодов (то есть выявление пиковых значений функции суммарной ценности). Такой анализ помогает выработать концепцию реставрации и способствует нахождению архитектурно-реставрационный приемы при разработке проекта;

2) выявление локализации ценностей в объемно-пространственной структуре памятника на основе поэлементного анализа.

Несовпадение очагов ценностей является основанием дифференцированного подхода к различным частям памятника, что делает возможным появление нескольких версий реставрации;

3) выбор оптимального решения. Основным показателем максимизации ценности памятника за расчетный период является интеграл хронологической функции суммарной ценности объекта на расчетный период с момента начала реставрации или даже с момента принятия решения.

При таком подходе становится очевидной необходимость максимального включения памятника в культурный оборот на всех стадиях его существования. Если процесс реставрации становится элементом зрелища, при деятельном участии зрителей в изучении и консервации объекта и т. п. активность восприятия может значительно возрастать. Контрольным критерием правильности решения является суммарная ценность объекта на завершающей стадии расчетного периода.

Другим контрольным критерием является поэлементная оценка сохранности субстрата памятника, учитывающая значимость каждого элемента. Такой контроль позволяет избежать постепенной эрозии ценностей экспонируемого объекта. При сопоставлении интегральной оценки памятника известное противоречие, связанное с постепенной заменой подлинных частей корабля Тезея новыми разрешается лишь отчасти. На вопрос, «какой из кораблей подлинный, тот, что собран из подлинных фрагментов на агоре, либо тот, что остался на Афинском акрополе», наиболее точный ответ дает контрольная оценка их подлинности.

Однако и таких проверок недостаточно. Некоторое затруднение в использовании метода видится в том, что метод включает значительную долю субъективности в выборе приоритетов и состава ценностей, в выборе состава экспертного совета, в оценках экспертного совета, в прогнозе изменения критериев ценности за расчетный период.

Разрешению вопроса о вовлечении памятника в культурный оборот способствует понимание его как культурно-исторического феномена, основанного на гармонии природы и культуры. Памят-

ники архитектуры фиксируют всплески гармонических состояний (или резонансных состояний) гео-, био- и ноосферы. Кроме того, непрерывно подвергаются изменениям физическая и биологическая составляющие отдельных памятников: формируется и разрушается ландшафт, физическая основа монументов; вся флора и населяющая ландшафт фауна подчиняются круговороту жизни и смерти. Меняется и внутренняя структура памятника: его идейное содержание утверждается либо отрицается широкой общественной практикой, приобретая историко-мемориальное значение. Утилитарное становится предметом истории материальной культуры и предметом эстетизации; эстетические новшества приобретают качества традиционных или изучаются как антикварные и археологические объекты. В диалектическом взаимодействии идеологических, утилитарно-практических и эстетических требований всякий раз по-новому разрешается проблема художественного единства памятника. Эта трактовка явлений культуры восходит к субординативно-эманационной модели мира Плотина. Обращение к античному источнику восстанавливает единство распадающейся картины мира и позволяет заложить основы современной квантовой модели ценностей памятника архитектуры.

В различном ракурсе данная модель раскрывает своеобразное видение волновых процессов ценностной динамики. Замечено, что колебания ценностей связаны с изменением эстетических предпочтений и политической конъюнктуры, экономической ситуации и быта людей. Некоторые ценности почти исчезают, другие неожиданно получают развитие. В целом же всюду прослеживается тенденция к выравниванию ценности в исторической перспективе; амплитуда колебания уменьшается, а период колебаний сокращается. Признаком волновых процессов может служить периодичность повторяющихся в архитектуре обращений к стилям прошлого, закономерность в утверждении либо отрицании отдельных сторон триады «здесь» – «теперь» – «бытие», характеризующих периоды развития культуры, и т. п. Опираясь на изучение многих сфер культуры, М. В. Петров, в частности, отмечает периодическую смену двух типов состояний в социально-психологической сфере общества:

преобладание «аналитических» процессов, характеризующихся высоким рационализмом, и преобладание «синтетических» процессов, для которых характерна эмоциональность, большая роль интуиции и чувственных компонентов. С. Ю. Маслов обнаружил пятидесятилетние циклы изменения стилей в архитектуре. Множество ракурсов видения цикличности в культуре представлено Н. А. Хреновым [5, с. 15–73]; В. П. Крутоус показал циклический характер процессов, описываемых культурфилософской моделью развития М. М. Бахтина [2, с. 514–545]; В. М. Розин дал определение понятия «цикл» в культуре и заложил основы типологии циклов. Он подверг критике выявление циклов как ассимиляцию и переосмысление, как включение в новое целое и реструктурирование наблюдаемых процессов и пришел к выводу, что «большое число циклов, описываемых в современной гуманитарной науке и культурологи, являются мнимыми» [4, с. 85].

Действительно, волновые процессы как объект ретроспективно-футурологического исследования ценностей памятника постоянно ускользают (мелкие ритмы мельчают, крупные возникают незаметно), требуют все более тонкого инструмента для анализа. И все же изучение цикличности позволяет мысленно погрузить памятник в жизненный контекст и сообщает эстетическому отношению к объекту динамику. Пониманию существования отдельного памятника в историческом времени способствует сопоставление в последовательном ряду основных уровней его организации: сферы идей, утилитарно-практической сферы, сенсорной (чувственно-эстетической), а также биологического и физического мира. Такая центрическая модель дисциплинирует наши рассуждения относительно логики трансформации смыслов и ценностей памятника, позволяет увидеть его в развитии.

Интегрирующая роль эстетической оценки вносит дополнительную сложность исследования, поскольку сама эстетическая ценность является в то же время и частью интегральной ценности. Этим противоречивым требованиям может ответить обращение к принятым в архитектуре, реставрации памятников и археологии принципам: соответствие триаде Витрувия, стилистическая и ком-

позиционная целостность, принцип неполных раскопок, принцип минимизации раскрытий, принцип исключения воссоздания без конструктивной и/либо функциональной необходимости и т. п.

«Обнажение» содержания памятника с использованием раскрытий, дополнений, подсветок, информационных технологий требует одновременного восстановления его целостности, то есть восстановление его сакрального ядра. Дальнейшее освоение памятника возможно с выработкой композиционных приемов, способных усилить эффект присутствия, подчеркнув ценность подлинного в памятнике. Зерно таких приемов – эпифания (невынужденное и суверенное явление) присутствия (выражаясь термином философа Х. У. Гумбрехта), при которой вещественность и пространственность мира внезапно проступают сквозь вытесняющие его знаки и возвращают памятнику жизнь. Идейное и вещественное в нем вновь проявляются вместе и находятся в конфликте [1, с. 780–781].

Объективизация знаний и представлений об истории памятника усиливается и вытесняет таинственный образ, связанный с материальными свидетельствами прошлого. Усилия проектировщиков, призванные раскрыть ценности памятника, способствуют их десакрализации. Сложившаяся ситуация требует поиска новых критериев целостности памятника и восхождения к корням образа. Такое движение необходимо для восполнения потаенной, вопрошающей составляющей образа, связывающей остальные его элементы.

Поиск новой монументальности памятника (напомним, что слово «монумент» происходит от латинского «сохранять») означает всестороннее сохранение его качеств, выработку архитектурно-реставрационного приема, благодаря которому памятник запоминается и не теряет своей целостности в новых условиях. То есть, в качестве критерия целостности выдвигается созвучность памятника средовому и жизненному контексту. Преодоление противоречий, вызванных дискретностью и непрерывностью процессов, определяющих жизнь памятника, подводит к синтезу аксиологических методик с целью оптимизации включения памятника в культурный оборот.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ф. Ю. Бобров

1. История эстетики : Учеб. пособ. / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. СПб., 2011.
2. Крутоус В. П. Цикличность как аспект развития философско-эстетической концепции М. М. Бахтина // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. М., 2004. С. 514–545.
3. Подъяпольский С. С., Бессонов Г. Б., Беляев Л. А., Постникова Т. М. Реставрация памятников архитектуры. М., 1988.
4. Розин В. М. Понятие «цикл» и типы циклов в культуре // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. М., 2004. С. 74–85.
5. Хренов Н. А. Искусство в контексте XX века на фоне повторяющихся флуктуаций в больших длительностях исторического времени // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. М., 2004. С. 15–73.

Чарльз Камерон в публикациях разных лет

В статье дан обзор основных публикаций, посвященных творчеству шотландского архитектора Чарльза Камерона. Определено, как живопись, выполненная по проектам архитектора, рассматривается в разные годы. Установлено, что теме живописных сюжетов внимание практически не уделяется.

Ключевые слова: Ч. Камерон; живопись; анализ литературы.

Ph. Yu. Bobrov

Charles Cameron in Literature Publications. Review

The article dedicated to the review of main literature sources about Scottish architect Charles Cameron. The main goal was to find the information about painting's subjects, included in architectural projects, and how they reviewed in publications of different periods. Determined, that almost no attention is paid to painting's subjects in researched publications.

Key words: Ch. Cameron; painting; literature research.

В изучении творчества Чарльза Камерона, представленного в многочисленных публикациях, можно выделить два этапа: это октябрьский переворот и Великая Отечественная война. Сгруппировав основные литературные источники по обозначенным периодам, можно проследить, как трансформировалось отношение

к архитектору и его творчеству с изменением политической конъюнктуры.

Первый раздел, объединяющий публикации до 1917 г., необходимо начать с книги, автором которой является сам Чарльз Камерон – «Термы Римлян» [20].

Книга, написанная архитектором по результатам его исследований римских построек в 1768 г., сыграла решающую роль в судьбе Камерона. Изданная дважды, в 1772 и 1775 гг., именно она послужила главным аргументом для приглашения Екатериной II непризнанного британского архитектора в Россию. В переписке с М. Гриммом Екатерина II упоминает о Камероне: «...большой рисовальщик, воспитанный на классических образцах, он получил известность благодаря своей книге об античных банях» [7, с. 364]. Также ни одна сколько-нибудь крупная литературная публикация, посвященная Ч. Камерону, не обходится без упоминания его книги конца XVIII в. Существуют различные взгляды на это произведение, в том числе и содержащие прямые обвинения в плагиате [7, с. 369]. Тем не менее, именно благодаря своей книге Ч. Камерон в 1779 г. появился при дворе Екатерины II.

Другие издания, относящиеся к дореволюционному периоду, увидели свет значительно позже.

Одно из наиболее часто упоминаемых произведений – статья русского историка искусства, писателя П. Н. Петрова «Значение архитектора Камерона» (1885) [11]. В самом начале своей статьи автор сообщает: «До настоящего времени ни личность Камерона, ни труды его – у нас исключительно находимые – остаются далеко не выясненными». Главными постройками автор называет Большой Павловский дворец, сразу оговариваясь – в его первоначальном виде, и галерею, «носящую имя художника» (комплекс Термы Камерона). «Настроено им довольно много, хотя и упрекали его в медленности сочинения проектов и самого выполнения работ, не всегда обладавших и прочностью. При этих недостатках, далеко не сочувственно отмечаемых современниками, Камерон обладал одним драгоценным качеством ... под влиянием красоты, или, лучше сказать, необыкновенной приятности и игривости форм каждого

нового проекта Камерона его августейшие заказчики мгновенно смягчались и мирились с зодчим» [13, с. 17]. Петров сообщает, что Камерон был приглашен императрицей в Россию благодаря известности, полученной после публикации своей книги «Термы римлян», так как «гениальный ум Екатерины II не пропускал без внимания ни одного случая воспользоваться блистательной способностью человека, о котором говорили в Европе и который был не прочь побывать в России» [13, с. 17]. Следующая цитата помогает понять, на чьи вкусы, по мнению Н. П. Петрова, ориентировался английский архитектор. «Для нас было бы весьма важно уяснить деятельность Камерона, произведения которого раскрыли бы нам мир прихотей и побуждений комфорта петербургского высшего общества, за такие тридцать лет, в которые оно два раза переменяло резким образом свое *savoir-vivre* (*манеры*), не отучаясь нисколько от роскоши, а только сокращая, на время, границы стремлений жить нараспашку» [13, с. 17]. Вот так оценивает, говоря современным языком, целевую аудиторию архитектора автор статьи.

Далее называются самые характерные особенности двух главных построек Камерона. «(Павловский дворец) планировка простая, но довольно удобная и примененная к назначению каждого покоя, в каждом этаже. Вкус украшений далеко не изысканный, но благородный» [13, с. 17]. Затем исследователем характеризуется здание Терм Камерона: «Баня Екатерины для своего времени – чуть не сказочное чудо, где эффект, в самом деле изысканный, достигался столько же причудливо оригинальною формою, как и драгоценным материалом» [13, с. 17]. Отмечается, что богатство мотивов и смелость смешивания их из разных стилей являются одной из отличительных черт творчества архитектора. И, наконец, в финале статьи делается вывод: «Согласитесь, что за одну такого рода оригинальность, у нас в конце 18 века – когда только старались о копировании классических зданий – стоит позаботиться о собрании чертежей и рисунков Камерона, а затем о тщательном проштудировании их» [13, с. 18]. Таким образом, впервые высказывается мысль о необходимости сохранения и изучения наследия архитектора, впоследствии не раз повторенная разными авторами, особенно советского

периода. Обозначает автор и одно из главных отличий Камерона от работающих в России архитекторов – способность свободно интерпретировать классику, в то время как отечественные зодчие еще только учатся подражать античным шедеврам.

Следующая по хронологии книга написана художником, историком искусства и художественным критиком Александром Бенуа – «Царское Село в царствование Елизаветы Петровны» (1910) [1]. В своем монументальном труде автор с восхищением описывает Царскосельский дворец таким, каким его создал Растрелли. Он всячески превозносит эту работу архитектора. Однако Камерон здесь упомянут скорее как автор чужеродных внедрений, наряду с исполнителями более поздних ремонтов и реставраций. Приведенная цитата может характеризовать отношение автора к архитектору: «Но явился при русском дворе шотландец Камерон, представитель самых последних увлечений передовой Англии, и Екатерина, под впечатлением его проектов, отказалась от первоначальной мысли (оформить Китайский зал по проекту М. Ю. Фельтена). Камерон прибавил к имевшимся уже лакам партию новых, заказал резчику Шарлеманю сделать к ним обрамления, наличники и мебель в китайском вкусе и, вместо веселой прежней Растреллиевской залы, создал ту мрачную комнату, которую мы до сих пор видим во дворце» [1, с. 111]. Возможно, и этим, среди прочего, объясняются отказы Камерону во вступлении в Императорскую академию художеств, профессором, а потом и руководителем которой долгое время был Фельтен [16, с. 25]. Дальше Бенуа сообщает, что при Александре II архитектор Монигетти окончательно испортил комнату.

Нельзя не упомянуть главу из «Истории архитектуры» (1911), написанную И. Э. Грабарем, русским историком искусства, писателем, художником [7]. С первых строк автор сообщает, что Екатерина II умела ценить людей, и не менее государственных деятелей «ценила богатырей литературы и искусства». Действующие придворные архитекторы, русские и иностранные, надоели Екатерине, «ибо у нас есть французы, которые слишком много знают и строят дрянные дома, не годные ни внутри, не снаружи, и все оттого, что они слишком много знают» [7, с. 364]. По мнению Грабаря,

это просто шутка Екатерины, и под французами она назвала всех придворных архитекторов своего времени – итальянца Ринальди, немца Фельтена, русского Баженова и собственно француза Деламота. Поэтому она приглашает, почти одновременно, двух новых иностранных архитекторов – итальянца Джаккомо Антонио Доменико Кваренги и англичанина Чарльза Камерона – для выполнения строительства в соответствии со своими вкусами. В письме Гримму в 1778 г. Екатерина так характеризует свои апартаменты в Царскосельском дворце: «Императрица не желает более помещаться в двух дрянных комнатах... и намерена жить среди трех садов, любуясь видом, открывающимся из окон» [7, с. 364]. Автор также упоминает, что Камерон был известен, главным образом, своей книгой, посвященной Римским термам, и сообщает неожиданную информацию: книга Камерона – «только добросовестное издание Римских Терм Палладио, оригинальные чертежи которого и все обмеры вывез из Италии в 18 веке его восторженный поклонник, граф Берлингтон» [7, с. 367]. Данное утверждение не находит поддержки у других авторов, пишущих о Ч. Камероне, однако И. Грабарь приводит обоснование своих слов. «Сравнение оригиналов Палладио с листами Камероновой книги не оставляет сомнений в том, что мы имеем дело именно с этими чертежами» [7, с. 369]. Среди построек Камерона на первое место автор ставит здание терм, отмечая способность архитектора к смешению стилей: «Верный себе, Камерон и в этой композиции не слишком строго придерживается классических канонов и, например, расстояния между колоннами у него вдвое больше тех, которые были приняты у греков и римлян и усвоены великими итальянскими мастерами возрождения» [7, с. 370].

Обзор литературы будет неполным без упоминания трехтомника Ильи Яковкина [19], посвященного детальному описанию происходящего в Царском Селе, в том числе строительства, с публикацией подробных смет и финансовых отчетов Царскосельской конторы строений и дворцового управления. Здесь мы находим большое количество фактического материала, касающегося дат возведения построек и выполнения работ, их стоимости и имен

исполнителей, указанных в финансовых отчетах. На это произведение, хотя и не носящее научного характера, ссылаются абсолютно все авторы, так или иначе затрагивающие тему царскосельских построек. Отсюда мы узнаем, в частности, о существовании серьезных разногласий между Камероном и его непосредственным помощником, Минчаки [19, с. 331]. Несогласие с некоторыми техническими решениями Камерона обоснованно и письменно зафиксировано благодаря отчетам, опубликованным Яковкиным. Любопытно, как описывается декор потолка, включая выполненную живопись, в одном из залов Агатоваго павильона: «...потолок украсить живописными фигурами и орнаментами арабеско, со зверьми, позолотой, разными цветами и карнизами, на фриз написать разные штуки, за всю позолоту и живопись – 3.660 р.» [19, с. 260]. Как видим, не сделано и попытки упомянуть сюжет изображенной композиции. В дальнейшем описание собственно живописных произведений в текстах разных авторов, пишущих об архитектуре Камерона, будет использоваться для сравнения и понимания степени освещенности данного вопроса.

В западных изданиях упоминаний творчества Камерона меньше. Можно отметить Ричардсона и его «Классическую архитектуру в России» [24], а также несколько статей в словарях, посвященных архитекторам [21]. Это подтверждает мысль, высказываемую различными авторами, что Ч. Камерон был неизвестен на родине как архитектор [18, с. 81].

Итак, можно сделать вывод, что в период до 1917 г. в русской печати Камерон и его постройки упоминаются не так часто. Его творчество характеризуется как нацеленное на удовлетворение вкусов высшего света, в первую очередь Екатерины II, при этом отмечается значительное смещение стилей, вольная трактовка классической архитектуры, а также затягивание сроков, возникают и проблемы с качеством строительства. Все это, однако, ему прощается благодаря умению угодить своим августейшим заказчикам, представив им проект, доньше невиданный. Отмечается его самостоятельная, авторская проработка всех деталей интерьера, включая мебель и материалы декора.

После октябрьского переворота изучение наследия Камерона начинает набирать обороты, меняется и общая тональность изложения. Связано это, возможно, с политикой советской власти по превращению еще недавно закрытых дворцов и других частных объектов в музеи, со свободным доступом посетителей. Занимавший высокое положение при дворе Екатерины II Камерон работал, в основном, на закрытых для широкого круга зрителей объектах. К таковым, вне всякого сомнения, относились, например, внутренние покои Терм Камерона – Агатовые комнаты. Таким образом, имелся определенный пробел в изучении значительного этапа развития русской архитектуры, связанный с творчеством Камерона, который можно было заполнить. Пришлась ко двору и его политическая биография якобита-оппозиционера [15, с. 29].

Начать обзор этого нового, советского, периода изучения творчества Камерона стоит с путеводителя Э. Голлербаха «Детскосельские дворцы-музеи и парки» [5]. Он основан на многочисленных статьях, посвященных Царскому Селу, его архитектуре и художественным собраниям, написанных автором в период с 1918 по 1934 г. (до момента ареста автора). В частности, дается подробное описание плафонов, находящихся в залах дворца, с упоминанием времени их установки и авторства. Однако плафон Арабескового зала, представляющий собой законченную смысловую программу, переданную посредством аллегорий, упомянут скупой: «Стены и потолок расписаны в стиле позднего итальянского Возрождения (классические мотивы), попорчены реставрацией» [5, с. 38]. Точно автор указывает лишь плафоны, выполненные из картин, перевезенных в Царское Село из Зимнего дворца в 1860-е гг., опись которых, видимо, и использовал Голлербах.

Среди работ, имеющих безусловно научный характер, необходимо упомянуть сборник статей под названием «Чарльз Камерон» (1924), объединивший точки зрения пяти авторов на творчество архитектора. Так, Н. Лансере пишет, что фигура, подобная Камерону, была обязана появиться на горизонте русской архитектуры как реакция на происходящую на Западе перемену вкусов – обращение к классическому спокойствию и величавости, приходящим на

смену насыщенности рококо. Называет автор то новое, что привнес английский архитектор в русскую архитектуру – лепные фризы из античных мотивов, медальоны и барельефы, в виде копий с антиков, а иногда и подлинных оригиналов, пилястры с арабесками и многое другое [10, с. 10]. Лансере отмечает особенность работы Камерона, заключающуюся в том, что он, «может быть, первый из архитекторов в России, давал рисунки не только архитектурной отделки, но и самой обстановки» [10, с. 13]. Дается и перечень рисунков, чертежей и акварелей, атрибутированных Ч. Камерону. Сообщает автор и о непростой судьбе творческого наследия мастера: «Ведь и осуществленные в натуре архитектурные композиции почти все или переделаны, или исчезли совсем» [10, с. 19]. Речь идет, напомним, о довоенном периоде, и о предстоящем масштабе военных разрушений никто не мог и помыслить.

Э. Голлербах в статье, входящей в сборник, отмечает, что «в отношении декоративной изобретательности (особенно во внутренней отделке зданий. – Ф. Б.) Камерон не уступает своему прославленному современнику (Гваренги, Кваренги. – Ф. Б.)» [6, с. 23]. С величайшим тактом он использовал в создании интерьеров самые разнообразные материалы: бронзу, цветное стекло, фарфор, яшму и т. п. Также Голлербах сообщает другую важную информацию, соотносящуюся, очевидно, с духом времени: «Прежние владельцы дворцов, нерадивые наследники Екатериновых сокровищ, мало интересовались – и даже откровенно пренебрегали – целью архитектурного ансамбля и стилистическим единообразием обстановки» [6, с. 23]. Автор входил в состав Царскосельской художественно-исторической комиссии, выполнявшей опись, приемку и организацию музеев в 1917–1918 гг. Голлербах в своей статье даже произносит слово «вандализм», приводя в пример рыночный умывальник, приставленный к дворцовой двери в опочивальне Елизаветы Алексеевны. Также автор рекомендует восстановить роспись по эскизам Камерона, находящимся в архиве Царскосельского дворцового управления, в тех апартаментах, отделка которых была искажена при Александре II. Однако тут же автор называет эту задачу «неосуществимым мечтанием». Автор, прежде чем

перейти к описанию помещений и их убранства, основанных на материале, использованном им и для составления путеводителя, сообщает, что «историческая комиссия восстановила Камерона в его правах, а этим она обязана, в свою очередь, Революции, давшей простор музейному строительству» [6, с. 28]. Очевидно, данная фраза носит не только пропагандистский характер. Превращение дворцов в музеи действительно способствовало лучшему изучению художественного наследия, ранее труднодоступному.

В. Н. Талепоровский в статье «Камерон в Павловске» [15] обрисовывает психологический и эмоциональный портрет архитектора на примере его работы в Павловском и взаимодействия с вел. кн. Павлом Петровичем и Марией Федоровной. Архитектор предстает высокомерным, чопорным, не склонным менять своих убеждений человеком, и в то же время утонченным художником конца XVIII в., уверенным, что нет красоты вне искусства Эллады и Рима. Проекты Камерона – не графики в узком смысле этого слова – а только образы, осуществить которые мог только он сам. Законченные чертежи Камерона говорят об его художественном замысле, слабо указывая на детали и на технику постройки. При объяснении проекта громадное значение имели его личное обаяние и умение воодушевлять своим замыслом заказчиков и меценатов. Екатерина II увлеклась его работами. Не то было в Павловске. Великие князья имели свои, отличные от Камерона, взгляды на внутреннее оформление комнат. Нежелание архитектора «поступиться принципами» приводило к тому, что проекты декорации комнат все чаще поручали его ближайшим помощникам. Камерону оставляют общее руководство, поручают строительство павильонов, но избегают его работ по внутренней отделке. Данное обстоятельство, в сочетании с неприязнью, испытываемой Павлом к Камерону по причине покровительства Екатерины II, становится одной из причин опалы, которой подвергся архитектор после смерти императрицы. Другим выводом статьи является тот факт, что Павловский дворец может считаться творением Камерона лишь в архитектурном проекте, в то время как оформление интерьеров не является образцом творчества архитектора.

Г. К. Лукомский кратко описывает историю строительства и установления авторства Батурицкого дворца, построенного для гетмана Разумовского, и являющегося главным из частных заказов, выполненных архитектором в период его опалы, за пределами Петербурга [11]. В статье Г. Стебницкого рассматриваются документы, собранные Н. П. Собко, относящиеся к Царскосельским постройкам Камерона [14]. Они иллюстрируют позднейший период истории памятника, его реставрацию, который остается обычно в тени. Также упоминаются некоторые из чертежей и рисунков Камерона, с указанием мест хранения на момент написания статьи. В целом сборник охватывает весь диапазон изучения творческого наследия Камерона.

Необходимо упомянуть и небольшую брошюру Г. К. Лукомского «Краткий каталог музея Екатерининского дворца» [12], ссылок на которую у других авторов, исследующих творчество Камерона, нам не встретилось. Год издания (1918) делает издание переходным между дореволюционным и советским искусствоведением. В предисловии сообщается, что Большой Царскосельский дворец соединил в себе очень не похожие стили (речь идет о внутренней отделке) – елизаветинское рококо, ранний классицизм Екатерины II, ампир комнат Марии Федоровны – в совокупности создавая почти полную картину развития искусства в России со времени Елизаветы Петровны до Николая II. Сетует автор и на позднейшие искажения, возникшие в результате ремонтов. Исследователь, возможно, первым касается темы восстановления потолочных росписей с использованием архивных материалов, открыв «все детали разбивки и даже лепки Камероноваго таланта – (которые) прописаны орнаментальная росписи очень плохой живописи время Императора Александра II» (орфография автора) [12, с. 33]. Касается автор и возможных проблем, неизбежно возникающих при реставрации росписей, расположенных по верхнему фризу стен Арабескового зала: «Нелегки будут и случаи просто сложного, по количеству работ, восстановления 2-го яруса Арабескового Зала, переделанного при Александре II, или возобновления старых росписей, сплошь заново закрытых живописью панно стен того же зала» [12, с. 33].

Заканчивает вступление автор словами: «Пора чинить все, и чинить основательно, иначе будет поздно, и придется уже не ремонтировать, а реставрировать...» [12, с. 34]. В итоге задача реставрации росписей Арабескового зала, многократно усложнившаяся после разрушений 1944 г., была успешно решена объединенными усилиями сотрудников ГМЗ «Царское Село», коллективом ЗАО «Ресстрой» при участии автора настоящей статьи, подготовившего обоснование выполненной реконструкции [2].

Книгой, которую не обходит вниманием ни один автор, пишущий об архитектуре Царского Села, является монография В. Н. Талепоровского, посвященная творчеству Чарльза Камерона [16]. В ней приведен полный перечень объектов, выполненных Камероном, описываются характерные черты его творчества, биография, окружающая архитектора обстановка. Уделяет автор некоторое внимание и изменениям, внесенным последующими ремонтами и переделками, датируя и характеризуя некоторые из них. В целом, автор суммирует многое, что было уже известно о работе Камерона, в том числе и из его ранее выпущенных статей, и публикует много чертежей и рисунков архитектора, указывая места их хранения, а также печатает фотографии построек и интерьеров, оказывая неоценимую услугу последующим исследователям и реставраторам.

Обзор литературы довоенного времени завершает первое иностранное, что еще важнее, английское, печатное издание, посвященное Чарльзу Камерону [22]. Автором его является Г. К. Лукомский, в начале 1920-х гг. покинувший СССР и не разделивший, таким образом, печальной судьбы многих своих коллег и соотечественников. Книга представляет собой сжатый вариант монографии Талепоровского, более строго структурированный, освобожденный от ряда догадок и выводов. Также опубликован ряд ценных фотографий из архива автора. Интересен и год издания – 1943. В разгар Второй мировой войны в Лондоне издается богато иллюстрированная книга на мелованной бумаге, в твердом переплете, с суперобложкой. Книга русского эмигранта, посвященная давно забытому, а точнее, никогда и не бывшему известным шотландскому архитектору. Вспомним, что 1943 г. явился переломным этапом

для восточного фронта, годом, в феврале которого полным успехом советских войск завершилась Сталинградская наступательная операция. Немецкие вооруженные силы потерпели самое крупное поражение за всю историю своего существования, а СССР и все, с ним связанное, обрело небывалую популярность в странах антигитлеровской коалиции. В пользу такого предположения говорит вступление к книге, написанное принцессой Романовской-Павловской, начинающееся словами: «В настоящее время, когда каждый думает о героических русских, и когда будущее мира зависит от них, любые связи между Россией и Англией необычайно важны (перевод мой. – Ф. Б.)» [22, с. 1]. Возможно, предполагает принцесса, наступит время, когда архитектор Камерон будет приравнен к Роберту Адаму и Инго Джонсу. Сейчас же, благодаря этой книге, «Камерон возвращен туда, откуда он, в Англию, русскими, а что в настоящий момент не зависит от них?» (перевод мой. – Ф. Б.) [22, с. 2]. Таким образом, Вторая мировая война способствовала возвращению имени Камерона на родину, в Англию, покинутую им сто шестьдесят лет назад. Однако непростая судьба, сопровождавшая Камерона при жизни, не оставила его и на этот раз, затронув теперь его постройки. В самом начале 1944 г., в ходе операции по прорыву и снятию блокады Ленинграда, наследие Камерона, вместе с другими шедеврами архитектуры, подверглось испытаниям, пережить которые довелось единичным творениям мастера. С этого момента начинается третий, послевоенный, этап изучения творчества Камерона.

Исследования творчества архитектора теперь имеют совсем другие цели – требуется не только понимать стиль, выявлять характерные особенности и дискутировать об аутентичности – но максимально подробно вспоминать и описывать полностью исчезнувшие объекты. Поновления, так искажавшие первоначальные росписи, ремонты, нарушавшие художественную целостность помещений, исчезли вместе с перекрытиями, их державшими, а часто и со стенами. Слово «вандализм», использованное Э. Голлербахом по отношению к умывальнику, прикрученному к дворцовой двери, приобрело совсем иной смысл. Если часть движимого имущества

удалось в спешке эвакуировать, то более крупные объекты достались врагу в целостности, достаточно вспомнить судьбу Янтарной комнаты, ныне полностью воссозданной заново.

Исследования этого последнего, третьего периода заключаются в тщательном изучении материала, ранее опубликованного авторами-очевидцами, поисках сохранившихся фото и других визуальных документов, активной и глубокой работе с архивами. Исследование теперь ведется не только советскими и российскими авторами, появляются и английские издания.

Наиболее значительными трудами послевоенного времени являются, в первую очередь, две книги Д. О. Швидковского «Чарльз Камерон при дворе Екатерины II» [18] и «Чарльз Камерон и архитектура императорских резиденций» [17]. В них выполнен анализ и обобщение всего известного ранее материала о Камероне, который дополнен глубокими архивными изысканиями и богатейшим иллюстративным материалом. Издания увидели свет относительно недавно, в 2001 и 2008 гг., и как бы подвели итоговую черту под изучением архитектурного наследия Камерона.

Из более ранних произведений послевоенного периода обязательно назовем книгу Г. К. Козьян «Чарльз Камерон» [9], в которой, среди прочего, делается попытка упорядочить список объектов, над которыми работал Камерон, дать очередность ремонтов, назвать степень военных разрушений и, наконец, указать, что и когда, и в каких объемах, было реставрировано.

Отметить данный аспект представляется важным, поскольку он появляется только в послевоенной литературе. Полное уничтожение, которому подверглись многие интерьеры, позволяло зачастую начинать восстановление с какого-либо этапа, предшествовавшего изменениям, внесенным позднейшими ремонтами, на которые так сетовали авторы в довоенный период. Так, при реставрации Арабского зала был восстановлен облик помещения, существовавший до 1857 г. и имевший документальное историческое обоснование, а не те детали внутреннего декора, возникшие после реновации, предпринятой И. Монигетти, зафиксированные довоенными фото и так критикуемые авторами-очевидцами [3, с. 18].

Нельзя обойти вниманием небольшую книгу М. Г. Воронова и Г. Л. Ходасевич «Архитектурный ансамбль Камерона в Пушкине» [4], посвященную комплексу «Термы Камерона» – уникальному сооружению, выполненному по проекту и под руководством Камерона, и что особенно важно, пережившим войну без значительных повреждений. В книге обобщается все, что было известно о Термах Камерона до настоящего момента, включая данные смет строительства, перечень использованных материалов, называются сюжеты скульптур и бюстов, включенных в оформление фасадов и прогулочной галереи. Также упоминается и живопись, причем называются сюжеты некоторых композиций.

Конечно, список литературы можно значительно расширить, в особенности за счет газетных и журнальных публикаций. Представляется разумным, тем не менее, ограничиться обобщающими, суммирующими исследованиями.

Важно рассмотреть и книги, посвященные Ч. Камерону, вышедшие на его родине, в Англии. Это «Charles Cameron. Architect to the court of Russia», написанная Изобел Рае (Isobel Rae) [23], и «Charles Cameron, architect to the Imperial Russian Court» Тамары Талбот Райс (Tamara Talbot Rice). Интересны эти произведения, в первую очередь, проработкой английского периода биографии Камерона, историей его семьи и обстоятельствами, приведшими его к эмиграции. Здесь приводятся архивные документы, справки, газетные вырезки, конкретизирующие некоторые пробелы в непростой истории жизни архитектора. В отношении работы в России использован, в основном, материал, ранее опубликованный русскими и советскими авторами, и эта часть работы может служить скорее примером безупречной систематизации материала, а также научного анализа.

Все рассмотренные публикации относятся исключительно к русскому периоду творчества Камерона. На родине, в Англии, имя Камерон упоминают лишь в 1943 г. как повод для укрепления союзных отношений в ходе войны. До этого момента имя архитектора на родине совершенно не известно.

Архитектурная часть творчества Чарльза Камерона, связанная с конструкторской составляющей проектов, а также разработкой

и оформлением экстерьеров, глубоко и подробно изучена. Названы как характерные особенности творчества архитектора, так и источники заимствований. Указывается на его склонность вольно трактовать классику. Отмечается его умение находить общий язык с высокопоставленными заказчиками, даже при срыве сроков строительства. Перемена политических взглядов, произошедшая после октябрьского переворота, не помешала, а во многом и способствовала изучению созданных архитектором произведений.

Декоративная живопись, включенная архитектором в проекты, подробно не рассматривается ни у одного из авторов. Информации, достаточной для реконструкции утраченных плафонов, не обнаруживается ни в одном рассмотренном издании. Делаются отдельные попытки определения тем изображенных композиций, фрагментарно и, как правило, неточно, называются отдельные сцены и персонажи. Встречаются отдельные упоминания мастеров, выполнявших живописные работы, иногда называется техника исполнения некоторых из них. Разными авторами сообщается одна и та же общая информация, повторяемая в различных вариациях. В послевоенных публикациях внимание к деталям проектов архитектора, в том числе и к живописи, возрастает. Однако общим недостатком изданий этого периода является отсутствие объекта исследования, который был разрушен в ходе войны. Сообщаемые сведения основаны на архивных материалах, довоенных фото и графических произведениях, воспоминаниях очевидцев. В целом же тема живописных сюжетов остается вне основного внимания всех без исключения авторов.

Между тем, когда настает пора выполнять «воссоздание» утраченных интерьеров, недостаток изученности живописи, включенной Камероном в свои проекты, проявляется особенно остро. В отсутствии такого рода исследования нередки случаи, когда в качестве исходных образцов для воссоздания утраченного используются элементы и даже целые произведения, выполненные в ходе более ранней реставрации. Такая практика, вполне органичная для художников, в дальнейшем обязательно приведет (и уже приводит) к искажению художественного наследия, оставленного европейскими

мастерами в России. Мы будем видеть недостоверные произведения современных, часто малоталантливых художников, которые будут выдаваться за работу, проделанную европейскими художниками XVIII в. под руководством и по проектам самого Чарльза Камерона.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бенуа А.* Царское Село в царствование Елизаветы Петровны. СПб., 1910.
2. *Бобров Ф. Ю.* Странности интерпретации: плафон Арабескового зала в большом Царскосельском дворце // Курьез в искусстве и искусство курьеза: Материалы XIV Царскосельской научной конференции. СПб., 2008. С. 40–45.
3. *Бронштейн С. С.* Архитектура города Пушкина. М., 1940.
4. *Воронов М. Г., Ходасевич Г. Л.* Архитектурный ансамбль Камерона в Пушкине. Л., 1982.
5. *Голлербах Э.* Детскосельские дворцы-музеи и парки : Путеводитель. Л., 1922.
6. *Голлербах Э.* Камерон в Царском Селе // Чарльз Камерон : Сб. / Под ред. Э. Голлербаха, Н. Лансере. М. ; Пг., 1924. С. 23.
7. *Грабарь И.* История архитектуры : в 6 т. Т. 3. Петербургская архитектура. XVIII–XIX века. И. Кнебель. М., 1912.
8. Камерон в Царском Селе : Сб. / Под ред. Э. Голлербаха, Н. Лансере. М. ; Пг., 1924.
9. *Козьян Г. К.* Чарльз Камерон. Л., 1987.
10. *Лансере Н.* Архитектор Чарльз Камерон // Чарльз Камерон : Сб. / Под ред. Э. Голлербаха, Н. Лансере. М. ; Пг., 1924. С. 9.
11. *Лукомский Г. К.* Камерон в Батурине // Чарльз Камерон : Сб. / Под ред. Э. Голлербаха, Н. Лансере. М. ; Пг., 1924. С. 75.
12. *Лукомский Г. К.* Краткий каталог музея Екатерининского дворца. Пг., 1918.
13. *Петров П. Н.* Значение архитектора Камерона // Зодчий. 1885. С. 17–18.
14. *Стебницкий Г.* Из архивных материалов // Чарльз Камерон : Сб. / Под ред. Э. Голлербаха, Н. Лансере. М. ; Пг., 1924. С. 87.
15. *Талепоровский В. Н.* Камерон в Павловске // Чарльз Камерон : Сб. / Под ред. Э. Голлербаха, Н. Лансере. М. ; Пг., 1924. С. 46.
16. *Талепоровский В. Н.* Чарльз Камерон. М., 1939.

17. *Швидковский Д. О.* Чарльз Камерон и архитектура императорских резиденций. М., 2008.

18. *Швидковский Д. О.* Чарльз Камерон при дворе Екатерины II. М., 2001.

19. *Яковкин И. Ф.* Краткая летопись о Селе Царском : в 3 т. СПб., 1827.

20. *Cameron C.* The Bath of the Romans explained and illustrated. With the restorations of Palladio corrected and improved. London, 1775.

21. *Colvin H. M.* Biographical Dictionary of English Architects 1660–1840. Murray, 1914.

22. *Loukomski G.* Charles Cameron. London, 1943.

23. *Rae I.* Charles Cameron. Architect to the court of Russia. London ; Elek Books Ltd., 1971.

24. *Richardson A. E.* Classic Architecture in Russia. F.R.i.B.A., 1915.

Типовое образцовое строительство в середине XVIII века и книга К. Вийнблада¹

Имя шведского инженера Карла Вийнблада как автора альбомов образцовых чертежей для строительства жилых зданий, изданных в Стокгольме в 1755, 1756–1757, 1766 гг., в отечественной историографии практически неизвестно. Наиболее полным исследованием является предисловие Ю. Мортелиуса к современному переизданию чертежей Вийнблада. В настоящей статье предпринимается попытка анализа книги в контексте формирования шведского типового образцового строительства в первой половине XVIII в., сравнение с аналогичными тенденциями французской и русской архитектуры.

Ключевые слова: типовое образцовое строительство; Карл Вийнблад; Карл Хорлеман; архитектурные чертежи; архитектура «эры свободы»; офицерские усадебные дома.

E. Yu. Stanyukovich-Denisova Exemplary Model Building in the Middle of the XVIIIth Century and the C. Wijnblad's Book

The albums of exemplary architectural drawings for rural houses by Carl Wijnblad, published in 1755, 1756–1757, 1766 in Stockholm, are not yet enough studied in the context of the development of the exemplary model building in the XVIIIth century Baltic Region which includes St Petersburg.

The article deals with the problems of adaptation French architectural ideas in the house building in Sweden and St Petersburg.

Key words: exemplary model building; Carl Wijnblad; Carl Hårleman; architectural drawings; «Frihetstiden» architecture; officers' estate building.

Имя шведского инженера Карла Вийнблада как автора альбомов образцовых чертежей для строительства жилых зданий из камня и дерева, изданных в Стокгольме в 1755, 1756–1757 и 1766 гг., в отечественной историографии практически неизвестно. Однако в рамках изучения образцовой типовой жилой застройки, путей и принципов ее формирования в XVIII столетии в различных европейских странах привлечение опубликованных Вийнбладом чертежей может послужить ценнейшим источником не только для исследования непосредственно шведской архитектуры (именно в таком качестве они и воспринимаются, в первую очередь, шведской и финской историографией).

Карл Олофссон Вийнблад (Carl Olofsson Wijnblad) родился 20 апреля 1705 г. в семье полковника, что предопределило его дальнейшую военную карьеру. Первоначально написание его фамилии было Wijnblad, однако впоследствии оно претерпело изменения, сопряженные с изменением правил шведской орфографии, и нами принимается вариант, использующийся в современной историографии, представленной статьями Ю. Мортелиуса.

К. Вийнблад служил в Карлскроне в чине кондуктора с 1727 г., а затем с 1735 г. – лейтенанта [4] В это время он принимал участие в проектировании новой церкви Адмиралтейства, возведении ратуши, а также по проекту королевского архитектора Н. Тессина-младшего городской церкви Фредрикчюрке. С 1740 г. Вийнблад переезжает в Центральную Швецию, где перестраивает усадьбу своего отца Квалста (Qvallsta). Там же, в собственном доме, 6 марта 1768 г. он мирно скончается, оставив двух дочерей и трех сыновей от своей жены, дочери аптекаря Софии Ловисы Фербер (Ferber) [4, с. 389].

Начиная с 1755 г., будучи в чине капитана фортификации, в течение 10 лет Вийнблад последовательно публикует 6 альбомов образцовых проектов и планов для строительства в сельской местности

каменных и деревянных зданий, в которые он включает упрощенные интерпретации французских композиций, работ шведских архитекторов Н. Тесина-младшего, К. Хорлемана и К.-Ф. Аделькранца, а также собственные проекты усадеб Квалста и Берквара (Bergkvara). Уже не являясь активно практикующим архитектором, Вийнблад получил «возможность собрать и выпустить эти чертежи только потому, что он не был обременен их реальным осуществлением» [2, с. 5].

Его первый труд под названием «Чертежи для сорока каменных и тридцати деревянных домов, а также нескольких люстгаузов» (1755) [6] включал таблицы, в каждой из которых помещалось от одного до трех проектов зданий, а также описания и комментарии к ним. Каждая постройка была представлена изображением главного фасада и плана с обозначением масштаба в футах, в редких случаях к одному зданию относились два поэтажных плана либо имелся разрез. К ряду фасадов прилагался как план здания для осуществления в камне, так и план для строительства в дереве. Чертежи для книги были гравированы на меди лейтенантом от фортификации Якобом Гилбергом (Jacob Gillberg, 1724–1793) и сыном составителя Олофом Юханом Вийнбладом (Olof Johan Wijnblad, 1733–1793), что также стало новым словом в публикации архитектурных книг в Швеции. Этот альбом получил настолько широкую популярность, что уже в следующем году вышло продолжение с шестьюдесятью проектами каменных домов и двадцатью деревянных [11]. А в 1757 г. появилась новая редакция первого альбома. Вновь эти чертежи изданы были в Швеции только в 1993 г. Предисловие к современному переизданию книги К. Вийнבלада 1755 г., написанное сотрудником Национального музея в Стокгольме Ю. Мортелиусом, на сегодняшний день является самым подробным исследованием на данную тему [2, с. 5–8].

Появление и растущая популярность изданий Вийнבלада в 1750-е гг. представляется закономерной в контексте развития шведской архитектуры, что неоднократно отмечалось как современниками, так и последующими исследователями.

Исторический период в развитии Швеции с 1718 по 1772 г., получивший наименование «эры свобод» (Frihetstiden), характери-

зуется прежде всего ослаблением королевской власти и усилением дворянства, состоятельных горожан и духовенства, что, в свою очередь, привело к расширению частного строительства. В это время ведущие архитекторы Швеции начинают играть заметную роль в политической жизни страны: Н. Тессин-младший, помимо архитектурной карьеры, возведшей его в графское достоинство, был королевским советником и сторонником Гольштейнской партии, его сын Карл Густав Тессин, получивший блестящее художественное образование в Европе, был вместе с тем выдающимся политиком. Будучи послом в Париже и Вене, он стал одним из идеологов идей французского Просвещения в Швеции. Архитектор Карл Хорлеман (1700–1753), учившийся в Риме и Париже, пользовался его покровительством и неизменно поддерживал Тессина в Риксдаге. К. Вийнблад, в свою очередь, посвятил продолжение своего первого альбома К.-Г. Тессину как покровителю искусства. Известно, что последний выражал восторг и одобрение по поводу публикации первого сборника чертежей.

Политическим и культурным ориентиром для шведского дворянства этого времени была Франция, и ведущая архитектурная линия оказалась представлена творчеством королевского архитектора К. Хорлемана, продолжателя классической архитектуры Н. Тессина и вместе с тем проводника рокайльной стилистики в Швеции. На посту обер-интенданта по строительству Хорлеман занимался различными вопросами строительства общественных и частных зданий, как в городе, так и в деревне, и способствовал централизованному регулированию строительства во всем государстве. После смерти Хорлемана Вийнблад, продолжая архитектурную традицию, приспособливает модные решения, до того применявшиеся в элитном строительстве, для использования в усадебных домах менее состоятельного, но более широкого круга заказчиков. В предлагаемых им проектах можно было видеть упрощенные вариации на тему Королевского замка в Стокгольме Н. Тессина-младшего (илл. 23), дворцов К. Хорлемана Океро, Свартшё и Свиндешвик и др. (илл. 24) В указаниях к проектам отражается приобщенность Вийнבלада к архитектурным идеям, последовательно развиваемым Тессином

и Хорлеманом. Так, в предисловии ко второму сборнику чертежей он называет Никодемуса Тессина-младшего «первым, кто здесь, на севере, принес в архитектуру чистый вкус, порядок, комфорт и роскошь». Вийнблад продолжает ратовать за распространение строительства из кирпича в сельской местности, инициированного в значительной степени Хорлеманом. Он предлагал массово прибегать к светло-желтой охре, схожей по цвету с французским песчаником, для окраски фасадов кирпичных зданий. Благодаря этому, считал Вийнблад, дом из дерева также может «выглядеть каменным» (илл. 25) Следует заметить, что такая практика строительства неоднократно встречается в русской архитектуре XVIII в., начиная с раннего строительства в Петербурге «под камень» таких знаковых сооружений, как Петропавловская церковь или Красные хоромы Петра I.

В дальнейшем Вийнблад выпустил сочинение о производстве кирпича и черепицы [7], а затем три сборника генеральных планов и чертежей усадеб, как дворянских [9; 10], так и крестьянских [8].

Широкое использование чертежей из книги Вийнבלада для строительства загородных каменных и деревянных домов во второй половине XVIII – начале XIX в. по всему Шведскому королевству (включая территорию Финляндии) подтверждается многочисленными краткими упоминаниями книги в связи с отдельными зданиями.

К концу XVII в. Швеция достигла наивысшего военного могущества, которое обеспечило ее значительными территориальными приобретениями в Европе. Поэтому создание типовых проектов жилых зданий хорошо прослеживается на примере казенных домов, строившихся для офицеров, в южной провинции Сконе [5]. Старшим офицерам строилась из королевской казны усадьба, младшим – дом. С повышением в чине офицер мог претендовать на лучшее жилище. Уже в 1687 г. выдающийся военный и инженер, которого называли «шведским Вобаном», Эрик Дальберг (Erik Dahlbergh), представил первый известный типовой проект усадебного дома для капитанов (4 комнаты, кухня и сени), лейтенанты,

фенрики и корнеты располагались в доме с двумя комнатами. По своему характеру эти одноэтажные деревянные с торфяной крышей дома мало отличались от солдатских хуторов. С 1684 г. полковым офицерам предписывалось красить и жилые дома, и служебные постройки красной краской (т.н. Falu rödfärg), а сержантам – только жилые здания. В домах унтер-офицеров той же краской выделялись исключительно наличники окон и углы, у младшего состава – только углы [5, с. 14].

В 1690-е гг. Н. Тессин-младший уже разрабатывал для военных усадеб, включавшие главный дом с расположенным за сеньями центральным залом и симметричной планировкой. Кухня располагалась в отдельном здании, поскольку по указу 1681 г. это условие входило в обязательные противопожарные меры. У Дальберга кухня находилась в доме и примыкала к сеньям. Чертежи относились только к главному зданию, которое строилось из казенных денег, остальные служебные флигели (амбары, конюшни, курятники, пивоварни и пр.) могли строиться из личных средств [5, с. 15].

В начале 1730-х гг. Военная коллегия поручила городскому архитектору Стокгольма Ю. Карлбергу (Johan Eberhard Carlberg) проектирование домов нового типа для полковых и ротных офицеров, которые после затяжных войн при Карле XII стремились к более комфортному образу жизни. Обращение к столичному архитектору демонстрировало и новые эстетические требования, проникавшие в прежде сугубо практическую сферу строительства. Параллельные процессы проходят во второй половине 1730-х гг. в России в связи с деятельностью Комиссии о Санкт-Петербургском строении, разрабатывавшей образцовые проекты каменных городских домов «на погребях». Карлберг стремился повысить максимально качество материала и строительства, снабдив дома боковыми крыльями и вальмовой мансардной крышей с люкарнами. Просторный дом на каменном фундаменте приобретал шестичастное планировочное деление – сени, кухня, зал, гостиная, кабинет, столовая. Листы с типовыми проектами Карлберга были гравированы на меди, и поэтому получили широкое распространение, в отличие от акварелей Дальберга. Однако Военная коллегия сочла такое строительство для офицеров слишком

дорогостоящим, и в 1731 г. предложило делать кровлю двускатной, а крылья строить по желанию. Однако со временем крыша с переломом и приемы, предложенные Карлбергом, входят в моду в гражданском усадебном строительстве [5, с. 16–17].

К. Хорлеман внес значительный вклад в развитие образцового строительства. Его главные проекты дворцовых и церковных зданий в 1750-х гг. были переведены в гравюру Ж. Реном (Jean Eric Rehn) и получили широкую известность под названием *Plans et Élevations des Bâtimens de Suède*. Им были составлены образцовые проекты двухэтажных на высоком цоколе зданий для резиденций губернаторов в т. ч. для Венерсборга, Йончепинга и Вексё. Они были гравированы каждый в шести чертежах: трех планах, двух фасадов и разреза (илл. 26). Планировка тяготела к симметрии и отвечала специфике назначения (илл. 27). Также им были выполнены четыре проекта офицерских домов (илл. 28), продолжившие композиции Дальберга [3, с. 291–293]. Хорлеман предлагал ставить такие дома на сводчатые подвалы, акцентировать центральный вход, подчеркивающий симметрию внутренней планировки, и венчать «французской» кровлей. Выверенность пропорций вносила благородство и даже некоторую элегантность в эти простейшие постройки.

Заслугой К. Вийнблада, несомненно, стало уникальное для Швеции разнообразие композиций домов, собранных в одном издании.

Вийнблад был хорошо знаком как со ставшими классическими архитектурными трактатами Серлио, Палладио, Дюсерсо и Ф. Блонделя, так и современными французскими изданиями Ш.-Э. Бризо, Ж.-Ф. Блонделя и Ж. Боффрана [2, с. 6–7].

При сравнении вийнбладовых проектов с их французскими прототипами можно особо выделить аспекты, которые подвергались редукции: усложненные криволинейные формы (лестниц, проемов, деталей), разработанные профилировки и скульптурный декор. Однако, прежде всего, коррективы были внесены в размеры проемов в сторону их уменьшения в среднем на четверть при сохранении остальных членений. «Французские» окна повсеместно

модифицировались в обычные, часто с сохранением прежней системы обрамления. Аналогичные приемы в отношении проектов Ж.-Б. Леблона, включая образцовый типовой проект вельможного дома (т.н. дома «для именитых»), прослеживаются в практике строительства Петербурга с конца 1710-х гг. [1, с. 174–175].

Таким образом, публикация увражей Вийнблада, соединившего и адаптировавшего франко-шведскую линию «высокой» архитектуры к реалиями национального восприятия и практики, подготовила расцвет усадебной архитектуры и строительной культуры «густавианского» времени.

В целом, можно отметить определенные точки совпадения в развитии типового образцового строительства, разрабатываемого в Стокгольме и Петербурге. Они были обусловлены, в первую очередь, ориентацией европейской, особенно столичной, придворной, архитектуры первой половины XVIII в. на французские образцы, а также сходными проблемами при их адаптации и модификации в региональных условиях.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Статья подготовлена в рамках выполнения Соглашения по гранту № 2012-1.4-12-000-3004-007 «Искусство России: парадигмы развития в контексте европейских школ» федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. (мероприятие 1.4).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Станюкович-Денисова Е. Ю. Образцовые проекты в жилом строительстве Петербурга 1730–1760-х гг.: проблема типологии и модификации // Актуальные проблемы теории и истории искусства : Сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб., 2011. С. 174–179.
2. *Mårtelius J. Förord. Carl Wijnblad och hans ritningar // Wijnblad C. Ritningar på fyratio wåningshus af sten, och trettio af träd : samt åtskilliga lusthus. Stockholm, 1993. S. 5–8.*
3. *Mårtelius J. Mönsterbildaren // Carl Hårleman. Människan och verket. Stockholm, 2000. S. 285–299.*

4. Nordisk familjebok konversationslexicon och realencyklopedi. Bd. 32. Werth Väderkvarn. Stockholm, 1921.

5. *Persson M.* Officerboställen – ett skånskt kulturarv att vårda / Magisteruppsats i Konstvetenskap. Lund: Institutionen för Konst- och Musikvetenskap vid Lunds Universitet, 2005.

6. Ritningar på fyratio wåningshus af sten, och trettio af träd : samt åtskilliga lusthus, m. m. : för högloflige ridderskapet och adelen, samt andra ståndspersoner på landet : uti 25 kopparstycken med bifogad förklaring och uträkning af Carl Wijnblad. Stockholm: Tryckt uti Kongl. Tryckeriet, hos Directeuren Pet. Momma, 1755.

7. *Wijnblad C.* Afhandling om mur- och taktegelbruks inrättande. Stockholm, 1761.

8. *Wijnblad C.* Beskrifning huru Allmogens byggnader så af Sten som af Träd möge med största besparing uppföras enligt bifogade Project-ritningar. Stockholm, 1766.

9. *Wijnblad C.* Generalplaner til fem sätesgårdar. Stockholm, 1765.

10. *Wijnblad C.* Tillökning af Generalplaner till tio sätesgårdar. Stockholm, 1765.

11. *Wijnblad C.* Ytterligare tillökning af Ritningar på wåningshus sextio af sten och tjugu af träd etc. Stockholm: Tryckt uti Kongl. Tryckeriet, hos Directeuren Pet. Momma, 1756.

Стратегия аттрактивности бренда

В статье рассматривается понятие «бренд», пути его формирования, закрепления в сознании потребителей, дальнейшего развития. Предлагается стратегия аттрактивности бренда.

Ключевые слова: бренд; товарная категория; дивергенция; конвергенция; аттрактивность; маркетинг.

Attractiveness of the Brand Strategy

The concept of “brand”, the way it is formed, fixing in the minds of consumers, further development is discussed at the article. Attractiveness of the brand strategy is proposed.

Key words: brand; product category; divergence; convergence; attractiveness; marketing.

1

В конце 1990-х гг. русский язык пополнился новым фонетическим заимствованием «бренд». Слово «brand» в буквальном переводе с английского означает «клеймо». Оно произошло от древнескандинавского «brandr», которое переводится как «жечь, огонь». Так называлось тавро, которым владельцы скота помечали своих животных [10].

Термин «бренд» получил широкое распространение в России, став модным словом нового, XXI века. Множество фирм

предлагают сегодня услуги «брендинга», «брендинга», мы часто слышим рекламные призывы купить «бренд» или «брендовый товар». Вместе с тем в российском законодательстве нет понятия «бренд». А экономическая литература предлагает множество трактовок этого понятия.

«Бренд ... это все, что приходит в голову человеку относительно продукта, когда он видит его логотип или слышит название» [8]. «Бренды ... это ментальные конструкции. Бренд лучше всего описать как сумму всего опыта человека, его восприятие вещи, продукта, компании или организации. Бренды существуют в виде сознания или конкретных людей, или общества» [9]. «Бренды – это образные представления, сохраненные в памяти заинтересованных групп, которые выполняют функции идентификации и дифференциации и определяют поведение потребителей при выборе продуктов и услуг» [7]. «[Бренд] это представление о товаре, который обладает рядом безусловных характеристик, причем только наличие всей их совокупности позволяет утверждать, что данный товар может считаться „брендом“. Такими характеристиками являются: гарантированное качество, общеизвестность, престижность, общедоступность (с точки зрения возможности покупки), наличие значительного количества лояльных покупателей, легкоузнаваемые название и логотип, глобальная распространенность данной торговой марки. Именно совокупность всех этих качеств несет в себе дополнительную потребительскую стоимость, характеризующуюся понятием „бренд“» [6]. «Бренд – неюридический способ защиты объекта интеллектуальной собственности» [1].

Все высказывания объединяет одна общая идея: бренд – это не товар, а представление о товаре, существующее не на рынке, а в сознании потребителей. Этим и объясняется отсутствие понятия «бренд» в законодательстве (хотя некоторые составляющие этого понятия, такие, как товарный знак, логотип, наименование фирмы, юридически защищены).

Формирование бренда – это сложный процесс работы в направлениях спроса и предложения товара, процесс, включающий в себя технологические, юридические, экономические, психологи-

ческие и прочие аспекты. Данный вопрос традиционно изучается и решается в рамках маркетинга.

2

Согласно исследованиям американских маркетологов [11], новые товары могут возникать двумя путями: дивергенции и конвергенции.

Дивергенция – это расхождение признаков и свойств у первоначально близких групп организмов в ходе эволюции. Принцип происхождения видов в дикой природе, открытый Чарльзом Дарвином (работа которого «The origin of species» в первой редакции была опубликована в 1859 г.), столь же естественен и в маркетинге: «Как появляются новые ветви на дереве? Путем отхождения от существующих ветвей. Как возникают новые виды (животных)? Путем отхождения от существующих видов. Как рождаются новые категории товаров? Путем отхождения от существующих категорий» [11, с. 2].

Конвергенция – это, напротив, процесс сближения, схождения двух или более сущностей. Новые категории товаров нередко возникают таким путем. Однако этот случай так же неудачен и даже уродлив, как две ветви дерева, сросшиеся в одну.

Традиционные маркетинговые исследования сфокусированы на потребительских предпочтениях. Рынок изучается с целью выявить, или предсказать, какой товар захочет купить покупатель. Затем усилия фирм затрачиваются на то, чтобы сделать такой товар более качественно и с меньшими затратами, чем конкуренты.

Альтернативным видится ход мышления маркетологов в поиске возможностей создания новых категорий товаров, еще не известных потребителю. Покупатель не может сделать выбор, пока ему не предложен товар. Создание нового товара путем отхождения от существующих видов открывает перед инноватором новый рынок и дает ему возможность сформировать сильный (возможно, даже монопольный) бренд. Именно путь дивергенции позволяет создать доминирующий бренд, успех которого во многом зависит и от выигрышного названия.

Рынок с позиции маркетинга – это совокупность потребителей товара (совокупность производителей составляет отрасль).

Создание новой товарной категории означает отказ от обслуживания существующего рынка и формирование нового рынка. Примеры трех наиболее дорогих мировых брендов подтверждают правило «разделяй и властвуй»: компания Кока-Кола создала новый рынок, отдельный от существующего в конце XIX в. рынка прохладительных напитков; компания Майкрософт впервые представила 16-битовую операционную систему для персональных компьютеров; компания IBM сформировала рынок информационных машин для бизнеса. Становится понятным, почему усилия маркетологов, изучающих размер и особенности существующего товарного рынка с целью внедрения на этот рынок своего товара не оправдываются результатами. Бренд существует не на рынке, а в сознании потребителя.

Не следует путать эволюционное развитие одной и той же товарной категории (появление новых модификаций существующего товара) с дивергенцией, то есть внезапным отхождением новой товарной ветви. Оба принципа, сформулированные Ч. Дарвином, применимы к области маркетинга. Конкурентная борьба между брендами (как и особями одного вида в природе) постепенно меняет товар (или вид животных) в лучшую, более подходящую к окружающей среде, сторону. В то же время конкуренция между товарными категориями (как и разными видами животных) придает товарам (видам) все больше взаимных отличий. Процесс эволюции подразумевает непрерывные изменения. А путь дивергенции предоставляет бесконечные возможности предпринимателям для создания новых брендов.

Вместе с тем на товарных рынках встречается огромное количество продукции, созданной по принципу конвергенции. Любой слой потребительских товаров включает в себя товары-гибриды. Смартфоны, TV/DVD/VCR, домашние кинотеатры, многофункциональный инструмент, кухонные комбайны, моющие пылесосы с функцией массажа, интерактивные игрушки, двухсторонние куртки, брюки, превращающиеся в шорты, и шампунь с кондиционером в одном флаконе – подобные новинки всегда имеют шумный успех у потребительского общества.

Интерес к продукции «все в одном» создается рекламой. Анонсируя новый многофункциональный продукт, реклама воздействует на сознание людей, вызывая восторг перед предоставляемой возможностью стать его владельцем.

Концепция конвергенции способна очаровать и завладеть воображением людей, что подтверждается историей. Такие мифические создания, как русалки и кентавры, сатиры и тритоны, змей-горыныч и избушка на курьих ножках являются ни чем иным, как плодом такого воображения. В производстве товаров идея конвергенции представляется многим «дорогой в будущее». Выбор этой дороги приводил к созданию самых неожиданных комбинаций XX века.

В 1945 г. американский изобретатель Тед Холл впервые представил на суд публики летающий автомобиль. Несмотря на шумный успех изобретения и контракт с фирмой Convaig на производство летающих автомобилей, только два таких устройства увидели свет. Попытки же создать летающий автомобиль, не приводящие к какому-либо результату, повторяются по сей день.

Похожая история произошла при реализации идеи плавающего автомобиля. Немецкая компания Amphicar сконструировала первый автомобиль-катер в 1961 г. На смену восторгу публики пришло мнение покупателей нового устройства: «Ездит, как лодка, плавает, как автомобиль». И все же идея не умирает, что подтверждают представленные покупателям в 1983 г. Amphi-Ranger, в 1992 г. Hobbycar, в 1994 г. Aquastrada Delta, в 1996 г. Dutton Mariner, в 2003 г. March WaterCar и Gibbs Aquada.

Эти и многие другие комбинации последних лет (видеотелефон, телефакс, куртка пихора и пр.) оказались нежизнеспособными. Путь конвергенции – попытка одновременного решения взаимоисключающих задач – почти всегда заводит в тупик. Исключение составляют комбинации, удобство использования которых все-таки заставляет покупателей регулярно приобретать их. Это всем известные карандаш со стирательной резинкой, раскладной диван-кровать, совместная ванна и душ (две последние комбинации становятся удобными только в условиях тесного проживания).

Стремление скомбинировать разные товары с целью упростить жизнь потребителя противоречит очевидному факту – развитие человеческого общества непрерывно делает жизнь все более сложной. Подобно тому, как на растущем дереве незаметно, но неуклонно появляются новые ветви, в любой сфере человеческой жизни идет процесс дивергенции – отхождения новых категорий от существующих. Понимание этого раскрывает перед предпринимателем широчайшие возможности формирования новых и новых брендов.

Как появление новых ветвей на дереве не означает исчезновение старых, так и создание новых товарных категорий не обязательно отменяет существование предыдущих. Создание компьютера не зачеркнуло существование калькулятора, электрическая бритва не вытеснила с рынка механическую, появление электрической зубной щетки не заставило покупателей отказаться от обычной зубной щетки. Однако старые товарные категории не остаются неизменными – они постепенно меняют свой вид, эволюционируют под влиянием окружающих условий с целью отвечать новым (постоянно растущим) претензиям потребителей.

Можно привести множество примеров дивергенции в самых разных отраслях товарного производства. Первый компьютер Univac появился в Америке в 1951 г. Дальнейшее развитие компьютерной ветви привело к созданию множества новых товарных категорий: миникомпьютеры, персональные компьютеры, сетевые компьютеры, ноутбуки, компьютеры для бизнеса, а также комплектующие и сопутствующие товары, продукция программного обеспечения, Интернет, веб-сайты, компьютерные книги и журналы, компьютерный сервис, обучение и консультации. За истекший период времени возникли такие сильнейшие мировые бренды, как IBM, Unisys, Hewlett-Packard, Sun Microsystems, Siebel, Oracle, SAP, Dell, Apple, Palm, Intel, Microsoft.

Автомобиль с двигателем внутреннего сгорания был впервые построен немецкими конструкторами в 1885–1887 гг. Развитие путем дивергенции привело к расхождению нескольких категорий: пассажирские, грузовые и специальные автомобили. Каж-

дая ветвь дерева не переставала давать новые отростки. Сегодня существуют тысячи видов пассажирских легковых автомобилей, и, конечно, огромное количество брендов автомобильной промышленности, например: Hummer (военный автомобиль), Jeep (внедорожник), Volkswagen (маленькая недорогая машина), Chrysler (минивэн), Cadillac (дорогая американская машина), Corvette (американская спортивная машина), Porsche (дорогая спортивная машина), BMW (машина, удобная в управлении), Volvo (мягкая езда), Mercedes-Benz (очень дорогая машина), Rolls-Royce (роскошная машина).

Все отрасли потребительских товаров, включая товары и высокие (компьютеры, телефоны, телевидение, бытовая и специальная техника, фото- и видеоаппаратура, радио, средства передвижения и т. д.), и низких технологий (продукты питания, одежда, обувь, детские товары, мебель, печатная продукция, посуда, ювелирные изделия, косметика и парфюмерия, бытовая химия, товары для животных и т. д.), а также сферу услуг (кафе, рестораны, парикмахерские, медицинские и юридические услуги, гостиницы, мода, отдых, музыка и т. д.) развиваются путем дивергенции. Каждая ветвь, отходящая от ствола, расходится на новые и новые отростки. Появление новых категорий вызывает дивергенцию в существующих, сопряженных категориях. Не только блага, но даже постоянно растущее количество способов их распространения подтверждает это правило.

Новый бренд будет успешным, если он определяет категорию товара. Конечно, не все создаваемые бренды имеют будущее. Многие из них слабеют, так же, как высыхает на здоровом дереве часть его ветвей.

Бренд Polaroid был тесно связан и даже определял категорию мгновенной фотографии в конце XX в. Однако эволюционное развитие фотоиндустрии привело к вытеснению с рынка услуг мгновенной фотографии (позволяющей сделать только несколько снимков плохого качества по высокой цене) фотографией за 1 час (проявка и качественная печать целой фотопленки в ателье за 60 минут). Дальнейшие попытки производства фотопленки, цифровых

сканеров, фотопринтеров и пр. под брендом корпорации Polaroid не уберegli ее от банкротства в 2001 г.

Один из самых узнаваемых и уважаемых мировых брендов в области фотографии – производитель фотопленки и фотобумаги Kodak – также является жертвой эволюции. Уже стало понятным, что цифровая фотография вытеснит с рынка химическую. В кризисной ситуации фирма Kodak пытается поменять ассортимент выпускаемой продукции, предлагая новые товарные категории (контактные линзы, смешанные химические и цифровые фотосистемы, программное обеспечение). Причем продукция предлагается под существующим названием и брендом Kodak.

Каждая новая товарная категория всегда требует нового названия. Однако очень часто крупные фирмы с известным именем пытаются представить новую продукцию под своим существующим брендом. С точки зрения маркетинга, это является большой ошибкой. Бренд запечатлен в сознании покупателя, и чем бренд сильнее, тем сильнее ассоциации с определенным видом продукции (скотч (Scotch) – это клейкая целлофановая лента, ксерокс (Xerox) – это копировальное устройство, памперс (Pampers) – это детский одноразовый подгузник). Сила бренда Kodak (фотопленка и фотобумага) делает трудным восприятие покупателем новых предлагаемых ему товарных категорий, а значит, только усложняет процесс выхода фирмы из кризиса.

Путь формирования успешного бренда подразумевает создание новой (узко специализированной) категории продукции под уникальным названием. Возможность быть первым создателем и производителем нового товара дает фирме шанс стать лидером на новом рынке. В дальнейшем успех будет зависеть от того, насколько фирме удастся поддерживать свое лидерство в меняющихся условиях.

3

Первенство позволяет фирме занять лидирующую позицию на рынке сначала потому, что в новой товарной категории нет других производителей. В дальнейшем, когда начинание подхватывается

другими предпринимателями и обостряется конкурентная борьба, у покупателей сохраняется восприятие первого производителя как лидера (хотя объемы продаж конкурентов могут уже превышать его собственные). В сознании покупателей товар первого продавца всегда «лучше», потому что он «настоящий».

Более ста лет бренд Coca-Cola воспринимается людьми как производитель настоящей колы, тогда как все остальные (включая Pepsi) представляются имитацией или подделкой. Существует множество примеров подобных стереотипов: только фирма Heinz продает настоящий кетчуп; только Duracell – настоящие щелочные батарейки; только в KFC можно попробовать настоящие куриные крылышки. Восприятие фирмы как лидера в своей товарной категории автоматически наделяет ее продукцию лучшими качествами в глазах покупателей. Таким образом, очевидно, что сущность маркетинга – не столько «брендинг», сколько создание новой товарной категории и последующее закрепление в ней доминирующей компании-бренда.

Что мешает фирмам развивать бренды путем дивергенции? Первым барьером является первоначальное отсутствие рынка. Создавая новую категорию, придется создавать и новый рынок, чтобы потом доминировать на нем. Психологически это трудно. Второй барьер – необходимость узкого взгляда на существующие товарные категории и сосредоточения на развитии одного определенного качества или вида продукции (отхождение нового ростка от основной ветви). Отказ от стратегии «все для всех», сулящей получение прибыли за короткое время, весьма тяжел и даже невозможен для многих предпринимателей. Однако опыт показывает, «насколько половина больше целого» [3]. Например, доходы корпорации Microsoft, производящей программное обеспечение для персональных компьютеров, в несколько раз превышают суммарные доходы всех производителей персональных компьютеров.

Выбирая стратегию дивергенции, следует помнить, что за несколько последних десятилетий количество предлагаемой потребителям продукции выросло во много раз. Дальнейшее развитие всех

отраслей промышленности обещает возникновение еще множества принципиально новых, не известных сегодня товаров. И каждый товар предоставит возможность предпринимателю сформировать новый бренд. Даже если в товарной категории уже существует ведущий бренд известной фирмы.

Закрепившись в своей нише, фирма-лидер становится не только первым брендом в новой категории, но и примером для подражания других. Поэтому потребители так часто сталкиваются с товарами-близнецами. Новые фирмы, выходя на рынок, стараются продублировать ставший известным и популярным товар, при этом сделав его еще лучше. Копируется все – от идеи до размера упаковки. Однако если лидирующий бренд укоренился в сознании потребителей и ассоциируется с категорией, попытки новых фирм предложить аналогичный товар не приводят к успеху. Все, что производится не лидером, воспринимается потребителями как суррогат.

Правильная стратегия на уже существующем рынке – работая в той же нише, предложить другой товар, максимально отличающийся от товара ведущего бренда. Различия могут быть как реальными (Yves Rocher – новая растительная косметика, впервые предложенная на российском рынке в 1992 г.), так и мнимыми (Pepsi-cola – напиток, продвигаемый в России 1990-х гг. под лозунгом «Новое поколение выбирает Pepsi»). Создание альтернативы лидеру – это возможность не только оставаться на интересующем рынке, но и создать там второй сильный бренд. Желание соответствовать принятым в обществе нормам так же свойственно людям, как и желание отличаться от других, быть особенными. Каждое новое поколение доказывает это, принося свои идеи в музыку, моду, культуру. Действие двух противоположных сил развивает человеческое общество, оно же дает возможность рыночному развитию сразу двух брендов: лидера и его противоположности, классики и альтернативы. Существование и закрепление на рынке такой пары брендов (Nike и Reebok, Coca-Cola и Pepsi-Cola, Pampers и Huggies, «Мегафон» и МТС) тормозит работу остальных участников рынка, не оставляя для них

свободного места в сознании потребителя. Только время и мудрая стратегия развития позволяют новым фирмам выстроить свои бренды в таких условиях.

Обязательный атрибут здорового рынка – наличие конкуренции. Товары новой категории втягиваются в конкурентную борьбу за покупателя. Новые участники рынка стремятся отвоевать новые рыночные сегменты, догнать и опередить фирму-лидера по объемам продаж. Сильные соперники стремятся поглотить слабых с целью увеличения количества продаваемой ими продукции. Примеров слияния фирм можно привести множество. Но положительный эффект они способны принести лишь в том случае, если объединяются прямые конкуренты в одной и той же отрасли. Тогда наряду с расширением производства новое объединение увеличивает свою долю рынка, что снижает конкуренцию. Поглощение компанией «Мегафон» петербургского оператора фиксированной связи «Петерстар» в 2010 г., слияние петербургских кондитерских производств «Север» и «Метрополь» в 2004 г. наглядно иллюстрируют этот процесс.

Но в случае, когда результатом слияния компаний из разных отраслей является линейное расширение, то есть «наиболее простое расширение бренда, обычно означающее новый вкус, запах, ингредиент, назначение и т.п.» [5], может произойти ослабление бренда. В сознании потребителей бренд «размывается», так как теперь он включает в себя более широкий спектр разнообразной продукции. В то же время и управлять таким брендом становится сложнее.

Неконтролируемое линейное расширение бренда происходит не только благодаря слиянию компаний, но и как результат плохо контролируемого развития бренда в разных направлениях. Менеджеры компаний обязаны вовремя замечать разветвление бренда и корректировать этот естественный процесс. Успешному завоеванию разнообразных сегментов рынка и развитию новых товарных отраслей в рамках одного бренда сопутствует снижение его эффективности и прибыльности. Примерами таких «размытых» брендов могут послужить компании-производители бытовой

техники и электроники: LG, Bosch, Sony. Японский конгломерат Sony работает на рынке бытовой электроники, видеоаппаратуры и информационных технологий с 1950-х гг. Сегодня под маркой Sony продаются телевизоры и видеоплееры, цифровые камеры и персональные компьютеры, сотовые телефоны и видеокамеры, DVD и MP3 плееры, радиоприемники, игровые консоли, батарейки и многое другое. При таком многообразии продукции, сильнейшем бренде и заслуженном доверии покупателей, Sony переживает тяжелый затянувшийся кризис. Последние пятнадцать лет ежегодная чистая прибыль компании неуклонно снижалась. А последний финансовый год, который закончился в Японии 31 марта 2012 г., принес Sony рекордную сумму чистых убытков – 455 млрд японских иен (около 5,8 млрд долларов США) [12].

В быстро развивающейся отрасли, какой является электроника, происходит активный процесс дивергенции, неуклонно появляются новые и новые продукты. Если в таких условиях фирма не фокусирует свою работу на определенном сегменте, но пытается захватить большую часть рынка, она рискует брендом. Лучшая стратегия в этом случае – выбрать те сегменты рынка, на которых имеется явное конкурентное преимущество и сосредоточить силы, чтобы доминировать на них. Сегодня продуктом, приносящим компании наибольшую прибыль, является Play Station Portable, портативная игровая консоль, представленная Sony в 2004 г. Изобретение настолько успешное, что стало уже независимым брендом, почти разорвавшим в сознании покупателей связь с материнским брендом Sony.

Что такое PSP – продукт компании Sony или новая товарная категория? Отвечая на этот вопрос, начать нужно с того, что каждый продукт должен иметь два названия. Первичным является название товарной категории, за ним следует название бренда. Бренд ассоциируется в сознании покупателей с товарной категорией, однако это не значит, что два названия должны состоять из одинаковых слов. Общей является только концепция.

Если в «брендинге» отсутствует первая ступень (имя товарной категории), это означает, что вторая ступень (собственно бренд)

висит в воздухе. Мысль потребителя развивается от общего к частному, при отсутствии понятия и четкого определения категории товара покупателю трудно понять, какой именно бренд он хочет купить. Пример успешного сочетания названий категории и бренда – энергетический напиток «Red Bull». Правильная маркетинговая стратегия (создание новой товарной категории с лаконичным и емким названием «Energy Drink», укрепление бренда «Red Bull» в сознании покупателей как лидера этой категории) позволила создателю напитка, австрийцу Дитриху Матешичу, стать самым богатым человеком в своей стране.

Название товарной категории является нарицательным, общим, оно включает в себя все бренды данной категории. Название бренда – имя собственное, отражающее один индивидуальный бренд. Одно название не может выполнять две функции. Стратегически это неправильно еще и потому, что в своей товарной категории фирме-лидеру, в дальнейшем, возможно, придется развивать и другие бренды (дивергенция не останавливается).

Итак, Play Station Portable – имя собственное, индивидуальный бренд, представленный фирмой Sony. Товарную же категорию можно обозначить как «игровые консоли, специализированные электронные устройства, разработанные и созданные для видеоигр» [2]. Простое и емкое название PSP не только ассоциируется с категорией товара, но и вытесняет понятие «игровая консоль» из оборота. Имя собственное становится нарицательным. Налицо исключительный успех изобретения и недоработка маркетологов.

Как правило, для аттрактивности нового бренда не достаточно одной рекламы. Реклама обслуживает бренд, но не создает его. Формируя представление об объекте, опираться приходится на сам объект, который должен обладать рядом свойств. Первое качество, повышающее аттрактивность потребительского продукта – доверие к нему со стороны покупателей. Завоевать доверие посредством рекламы крайне трудно, часто активное рекламирование товара, наоборот, лишает его доверия публики. Вторым признаком аттрактивности – привычность продукта. Не многие готовы

принять что-то новое, люди чаще склонны покупать то же самое, что покупали раньше и что покупают все вокруг. В решении этой проблемы реклама также играет совсем небольшую роль [подробнее об этом см.: 4].

Обобщая вышесказанное, можно перечислить следующие шаги развития нового бренда и его attractiveness:

Создание новой товарной категории. Новая категория формируется путем отхождения от существующей посредством развития специфического качества или характеристики продукта. Новая категория нуждается в емком лаконичном имени.

Создание товара-бренда. Новый товар закрепляется в сознании покупателей как лидер в своей категории. При наличии существующего лидера новый товар должен представлять альтернативу лидеру. Название бренда должно ассоциироваться с категорией, но не быть созвучным с ее названием.

Поддержка лидерства бренда на рынке путем развития attractiveness. Формирование доверия и привычки к продукту покупательской аудитории.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алексеев А. А.* Маркетинговые и технологические подходы к защите объекта интеллектуальной собственности : доклад // Информационное бюро Совета министров северных стран в Санкт-Петербурге [сайт]. [URL]: <http://www.norden.ru> (дата обращения 25.04.2012).

2. Википедия [электронная энциклопедия]. [URL]: <http://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения 30.09.2012).

3. *Гесиод.* Полн. собр. текстов / Пер. В. В. Вересаева, О. П. Цыбенко. М. : Лабиринт, 2001.

4. *Гурьева М. В.* Культурный объект: реклама или attractiveness? // Вопросы теории культуры : Науч. труды. Вып. 19. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2011. С. 96–105.

5. *Зябкина Т.* Домашняя страничка [сайт]. [URL]: <http://www.zyabkina.com/branding/glossary.htm> (дата обращения 30.09.2012).

6. *Шелеп И. А.* Бренд. Уточнение одного из понятий продвижения. Системно-исторический подход // PR: мир событий [веб-сайт Игоря Шелепа]. [URL]: <http://www.shelep.msk.ru> (дата обращения 15.04.2012).

7. *Эш Ф.-Р.*, Инструментарий создания бренда: региональный праздник // Book-Science. Научная энциклопедия [сайт]. [URL]: <http://book-science.ru> (дата обращения 15.04.2012).

8. *D'Alessandro D. F.* Brand Warfare: 10 Rules For Building the Killer Brand. USA ; McGraw-Hill, 2002.

9. *Gregory J.-R., Wiechmann J.* Leveraging the Corporate Brand. USA, 1997.

10. *Keller K.-L.* Strategic Brand Management. (3rd ed.). New Jersey : Prentice Hall, 2007.

11. *Ries A., Ries L.* The origin of brands. USA : Collins, 2004.

12. The New York Times // Business Day [электронная версия газеты]. [URL]: http://topics.nytimes.com/top/news/business/companies/sony_corporation/index.html (дата обращения 30.09.2012).

Феномен собственности и личность предпринимателя

В статье рассматривается функция собственности и предпринимательства в истории культуры. Показывается, что собственность – это специфический институт социальной самоорганизации, предпринимательство – особый род творческой деятельности, требующий от своего субъекта определенных качеств.

Ключевые слова: собственность; социальная самоорганизация; власть; право; ответственность; социальное творчество.

E. D. Yelizarov

The Phenomenon of Ownership and Identity Entrepreneur

In this article the function of the property and entrepreneurial activity are analyzed within the framework of the history of culture. Author comes to conclusion, that private property is kind of social self-organization instrument, private enterprise – creative work, demanding for specific talent.

Key words: property; entrepreneurial activity; authority; right; responsibility; social creativity.

I. Определение понятий

Оговорим сразу: речь пойдет о частной собственности, другие ее виды, в т.ч. государственная и муниципальная, исключаются из рассмотрения. Напомним, до недавнего времени она

противопоставлялась личной, которая не распространялась на средства производства. Частная существовала только там, где имело место извлечение выгоды из чужого труда. Сегодня различие между ними лишается идеологического подтекста: «частная собственность служит развитию рынка и повышению благосостояния нации в целом; личная собственность замыкается на себе, удовлетворяя амбиции элиты или отдельного индивида, и ничего не меняет в уровне благосостояния большинства нации». Это определение приводится в учебном пособии для учащихся средних общеобразовательных учреждений, к тому же изданном под грифами философского факультета МГУ и РАН [10], а следовательно, предполагает дать нормативное представление о предмете. И все же некоторая неопределенность понятий сохраняется.

В обыденном понимании частная собственность – это защищенное законом право гражданина или юридического лица на конкретное имущество, включая средства производства. Нередко это право определяется как абсолютное. Французская Декларация прав человека и гражданина в 1789 г. объявила собственность священной и неприкосновенной [28, ст. 17]. Однако сегодня, с ростом ассоциированных и государственных форм, уже не говорится о вечности и справедливости. Напомним, именно таким представлялось «истинное» законодательство античному обществу: закон, говорил Цицерон, «не был придуман человеком и не представляет собой какого-то постановления народов, но он – нечто извечное, правящее всем миром благодаря мудрости своих повелений и запретов» [34, О законах, II, 4, 8] «Истинный закон – это разумное положение, соответствующее природе, распространяющееся на всех людей, постоянное, вечное...» [34, О государстве, III, 33]. Иными словами, безусловная апология сменяется признанием исторической ограниченности. Более того, существует тенденция отрицания всего, что связано со старыми, частнособственническими, представлениями. В возрастании числа мелких акционеров видится род ее диффузии.

Как правовой институт собственность сложилась еще в римском праве. Правда, Рим не давал строгого определения [15, с. 377–379],

но все же общее представление о ней входило в аксиоматическое ядро его юридической мысли.

Долгое время смысловой акцент в понятии собственности делался на вещном содержании, ибо на поверхности явлений она предстала в виде предметов, принадлежащих тем или иным лицам. Лишь во второй половине XX в. новыми экономическими школами он был смещен на возможность извлечения из имущества различного рода полезностей путем распоряжения или пользования им. Сегодня в ней видится не вещь, но прежде всего пакет прав по ее использованию. Иными словами, первичной становится юридическая составляющая.

В отечественной мысли понятие собственности имеет два измерения. В объективном смысле – это совокупность правовых норм, регулирующих режим функционирования имущества в интересах собственника и защищающих от неправомерных посягательств других лиц. В субъективном – оно состоит из правомочий владения, пользования и распоряжения.

Здесь право владения (фактического обладания) – это особый режим функционирования вещи, который препятствует пользованию ею всеми, кроме одного или нескольких лиц, называемых владельцами. Право пользования – это возможность осуществлять эксплуатацию имущества, извлекать из него полезные свойства, получать плоды и доходы. Оно означает, что пользователь получил от владельца или распорядителя вещи право на ее потребление в течение определенного периода и на условиях, установленных собственником. Его границы определяются законом, договорами или иными правовыми основаниями. Право распоряжения – возможность совершать такие сделки, как купля-продажа, поставка, дарение, аренда и др. В результате актов распоряжения имуществом осуществляется его отчуждение, а также передача во временное владение и пользование другому лицу, в залог, сдача на хранение и др. Распоряжением определяется юридическая судьба вещи, т.е. либо прекращается, либо приостанавливается право собственности на нее.

Нельзя сказать, что эта триада является общепризнанной. За рубежом используется более широкий спектр правомочий. Так,

разработанный в 1961 г. британским юристом А. Оноре перечень включает в себя 11 позиций:

- право владения, т.е. исключительного физического контроля над собственностью (благами);
- право пользования, т.е. использования, применения полезных свойств, благ для себя;
- право управления, т.е. исключительное право принимать решения о любых действиях по отношению к объекту собственности;
- право на доход, получаемый в результате личного использования благ или в результате разрешения пользоваться этими благами другим лицам;
- право суверена, т.е. право на отчуждение, потребление, изменение или уничтожение блага;
- право на безопасность, т.е. на защиту от изъятия благ частными лицами (воровство) или государством (экспроприация) и от вреда со стороны внешней среды;
- право на передачу благ по наследству или по завещанию;
- право на бессрочность обладания благом, т.е. неограниченность обладания правомочиями во времени;
- запрет на использование блага способом, наносящим вред внешней среде или другим лицам;
- ответственность в виде взыскания – возможность взыскания блага в уплату долга;
- право на восстановление правомочий, переданных кому-либо, после истечения срока передачи.

Встречаются и другие, в т. ч. более пространные, перечни, одни позиции которых перекрывают позиции конкурирующих определений (как элементы российской «триады» во многом перекрывают правомочия, перечисленные А. Оноре), другие обнаруживают какие-то новые характеристики собственности.

Это обстоятельство позволяет сделать два вывода.

1. Все существующие определения страдают неполнотой. В то же время анализ содержания регламентируемых ими норм показывает, что «защищенное законом право на конкретное имущество» в принципе не может быть сведено к ограниченной

фиксированной их совокупности. Иными словами, в той или иной форме оно способно без остатка растворить в себе всю систему национального права.

2. Исчерпывающее определение собственности исключительно в юридических терминах невозможно. Наряду с его нормами, представление о ней способно вместить в себя и всю систему экономических связей. Причем это касается не только собственности «вообще», т.е. целостного гражданско-правового института, но и каждого конкретного имущества. Другими словами, каждый «атом» этого сложносоставного социального феномена, в конечном счете, обнаруживает себя лишь родом специфического «терминала», на который замыкается вся совокупность гражданско-правовых норм и экономических отношений, господствующих в обществе. Таким образом, собственность оказывается куда более фундаментальным началом, чем это обычно представляется юридическими и экономическими справочниками.

Не будет ошибкой сказать, что смещение теоретических представлений в сферу права во многом является своеобразной реакцией на ту программу социально-экономических преобразований, которая выработывалась коммунистической мыслью. Точнее сказать – на ее издержки. Однако «во многом» не значит во всем, ибо здесь сказались влияние и других идейных течений, не последнее место в ряду которых занимает национал-социализм и протестные движения против всех модификаций колониализма. Как бы то ни было, трансформация взглядов представляет собой род классовой самозащиты, построение системы гарантий суверенитета собственника и неприкосновенности его имущества.

Однако парадокс в том, что чем более скрупулезным и выверенным становится правоведческий анализ, тем очевидней факт, что ни о каких абсолютах в сфере права не может быть речи. «Священность и неприкосновенность» собственности, равно как ничем не ограниченный суверенитет ее обладателя, в принципе невозможны. Причем не только на практике: даже теоретически абсолютные гарантии невмешательства в прерогативы собственника достижимы лишь в пустом социальном пространстве,

где организационно-распорядительный импульс, сообщаемый им, не может встретить чье бы то ни было противодействие и траектория развития собственности не подвергается никакой деформации извне. Однако действительность – это вовсе не вакуум, окружающий какой-то единственный центр, но плотная перенасыщенная среда, каждая точка которой претендует на совершенно исключительную позицию. Поэтому движение и развитие каждого из этих бесчисленных «центров» в конечном счете определяется результирующей суммой бесчисленных столкновений сторонних разнонаправленных интересов. Отсюда конфликт «суверенитетов» – это вовсе не отклонение от нормы, но действительная (если не сказать единственно возможная) норма существования.

Не существует сферы непреложных правовых истин, которая была бы подобна платоновскому миру чистых идей, что парит над доступной человеку реальностью. Как и экономические отношения, юридические нормы немислимы вне взаимодействия физических и юридических лиц в едином гражданско-правовом и экономическом пространстве. Все правомочия номинального собственника могут быть реализованы только в фактических социальных действиях. Поэтому свобода одного собственника всегда ограничивается свободой всей совокупности других.

Ключевой принцип, согласно которому ни одна прерогатива формального обладателя правомочий не может быть реализована во вред иным субъектам права, означает и другое, а именно то, что *режим владения, пользования и распоряжения в конечном счете определяется не им одним*. В той или иной форме в этом принимает участие не поддающаяся исчислению совокупность субъектов права и экономических отношений. Но если понятие собственности складывается именно из этих правомочий, то, на поверку анализом, фактический собственник вообще не поддается персонализации, иными словами, номинальное обладание любой частью общественного достояния является не более чем социальной условностью. Таким образом, вопреки расхожему представлению, в действительности ни одно физическое или юридическое лицо не является суверенным субъектом собственности. Таковым

может быть только весь социум в целом, поэтому вся полнота правомочий никогда не концентрируется в одной его точке, но (в разных долях) распределяется между всеми субъектами его жизнеобеспечения.

II. Собственность как институт социальной самоорганизации

Мысль, создававшая основы представлений о собственности как о некоем абсолютном праве и о субъекте последнего как о ничем не ограниченном суверене, опиралась на давно избывшие себя реалии натурального хозяйства. Только на его фоне могла возникнуть иллюзия возможности самостоятельного порождения хозяйствующим субъектом новых вещественных благ. В таком контексте функция собственника представляла прежде всего миссией демиурга и только потому – вершителя судеб всех порождаемых им ценностей. Та же замкнутость натурального производства препятствовала и распространению представлений о собственности за осязаемые пределы ее вещественной ипостаси, т.е. в сферу права. Но замкнутость не означает герметичности. Не существует хозяйствующего субъекта, который был бы независим от чужого опыта и результатов чужого созидания. Точно так же не существует деятельности, которая не ограничивала бы чужую свободу. Однако в условиях социально-классового расслоения понадобились тысячелетия, прежде чем осозналось, что собственность – это не только имущество, но и своеобразный «коридор» свободы в его использовании, не столько прямая осязаемость, сколько не поддающееся строгому определению абстрактное отношение. Впрочем, и на этом, как будет показано, эволюция представлений не заканчивается.

В конечном счете, собственность – это ничто иное, как одно из измерений глобальной системы жизнеобеспечения и самоорганизации социума, а следовательно, никакой собственник не является до конца самостоятельной величиной. Собственность не самодостаточная монада, способная существовать в «безвоздушном» организационном, правовом, экономическом пространстве. В свою очередь, собственник – это не социальный «робинзон», сам из себя

порождающий какую-то ценность и потому получающий эксклюзивную возможность неограниченного распоряжения ею, но лишь один из бесчисленного множества исполнителей фундаментальной роли распорядителя частью общего достояния. В своей сущности он является таким же «винтиком» единого социального механизма, как исполнители других основополагающих функций, продуктом общей диверсификации производства, разделения общественного труда и специализации человека. Сакралитет любой власти объясняется не ее собственной природой, но таинством отчуждения, – сакралитет экономической, каковой является собственность, имеет то же самое происхождение [см.: 27, с. 41–174].

Основание института собственности лежит в том, что результат труда всегда обнаруживает в себе нечто такое, что не может быть потреблено его субъектом. В отличие от инстинктивной, биологической, в деятельности человека уже на самых ранних этапах возникает инновационная составляющая, которая оборачивается как качественным совершенствованием всего того, что производится первобытной общиной, так и прибавочным продуктом. Впрочем, и последний – это, прежде всего, качественное совершенствование необходимого, и лишь во вторую очередь простое увеличение ранее производимых объемов [18]. Управление как «дельтой качества», так и «дельтой количества» и составляет ключевое содержание функции собственности.

Появление именно этого инновационного элемента и эволюция механизмов социальной самоорганизации позволяет объяснить факты, на первый взгляд, способные поставить в тупик. Так, в 1953–1960 гг. археологическая экспедиция в пещере Шанидар (Северный Ирак) обнаружила стоянку, возраст которой определяется в 50–70 тыс лет. Самое интересное в пещере – это девять скелетов мужчин и среди них примерно сорокалетний инвалид. У него наблюдались повреждение левой глазницы (скорее всего, он не видел левым глазом), сросшийся перелом левой стопы, изуродованная артритом нога и сильно стершиеся зубы, к тому же практически отсутствовала правая рука [см.: 22]. Ясно, что с такими повреждениями он не мог обеспечивать себя сам, а значит, его кормили сородичи.

Однако было бы ошибкой видеть здесь зачатки гуманизма. Напротив, весь комплекс доступных изучению фактов свидетельствует об обратном: уклад первобытного общества долгое время не возбраняет принимать в пищу человеческое мясо, уничтожать неблагополучных детей, убивать одряхлевших стариков и, разумеется, таких инвалидов. Многие от этого уклада остаются еще и в письменной истории. Так, на острове Хиос существовало правило, повелевавшее отравлять ядом цикуты всех, кто достиг 60 лет, чтобы остальные не испытывали недостатка в пище. В традициях Спарты было умерщвлять детей, физические свойства которых не соответствовали «предназначениям законодателя» (выражение Аристотеля) [3; VII, 14, 2]. О лишении жизни младенцев, не отвечающих сложившимся стандартам, говорится в римских Законах XII таблиц [19; док. № 8, VI, 1]; есть основания полагать, что этот суровый обычай существовал и в законодательных установлениях других античных городов. О нормах того времени свидетельствует и то обстоятельство, что в философские и правовые основания идеально устроенного государства закладывается требование: «Пусть будет закон: ни одного калеку выращивать не следует» [3; VII, 14, 10]. Долгое время там, где предвиделось рождение ребенка сверх установленного государственным нормативом числа детей, обязательным требованием являлся аборт, о чем говорит все тот же афинский философ [3; VII, 14, 10]. Весьма распространенным явлением оставалось подкидывание детей (особенно девочек) [32, с. 204, прим.], причиной чему в первую очередь были все те же материальные соображения. О сюжетных мотивах, повествующих, как новорожденного младенца кладут в корзину из тростника (Моисей), в глиняный сосуд (царевич Кир), куда-то еще и бросают на произвол судьбы, говорят книги Ветхого Завета [21, Исх., 2, 1–10], сочинения Геродота [8; I, 108–112]. Их распространенность может рассматриваться как взаимопроникновение культур, но, думается, не будет ошибкой предположить и другое – широкую распространенность этого печального обряда, вызванную простым дефицитом необходимого продукта.

Словом, конфликта с нравственным чувством нет, а значит, нет и обязывающих к социальному призраению норм. Тем более исключена

забота о нетрудоспособных на предшествующих этапах истории. Даже там, где возникает избыток необходимого продукта.

Вместе с тем именно избыточность продукта, с одной стороны, и отсутствие механизмов управления излишком – с другой, делает возможным выживание таких инвалидов. В этих условиях право на «ничей» продукт получает каждый, в т. ч. и калека. В сущности, так же, как право на объедки, остающиеся после хищника, получают те, кто не в состоянии забить дичь. Отличие лишь в том, что инвалид – это еще и носитель социального опыта. Поэтому в подобных захоронениях мы застаем лишь переходный этап от еще полуживотного существования к зарождающейся социальности. Когда заработают механизмы, регламентирующие функционирование прибавочного продукта, этот «альтруизм» исчезнет, чтобы возродиться вновь лишь через тысячелетия.

Все, что находит воплощение в зарождающемся институте собственности, представляет собой не что иное, как овеществленный результат совокупного творчества. Но в, то же время, и «дельта количества», и «дельта качества» производимого продукта – это еще и материализованный потенциал всех дальнейших инноваций. Всякий же потенциал нуждается в управлении, и если в переходный период было достаточно стихийности, то формирование цивилизации требует иных, специализированных, механизмов.

В объективном смысле любое созданное человеческим трудом благо с самого начала является частью общего достояния. Но и сегодня, в условиях тотального разделения труда, не существует такого, которое могло бы быть порождено действиями кого-то одного. Поэтому его функционирование в системе совместного жизнеобеспечения должно регулироваться обществом в целом. Отсюда не случайно то обстоятельство, что ключевые ценности никогда не передавались в абсолютное право частных лиц. Так называемая «частная собственность» в действительности не более чем литературное клише, имущественный референт которого находится под (не всегда замечаемым, но от этого не перестающего быть неусыпным) контролем социума, во все времена исключавшего возможность использования чего бы то ни было во вред ему.

Еще в античном обществе, которое обладало вполне развитой политической и экономической структурой, рабы, земля, крупные состояния находились в собственности государства. А это значит, что последнее сохраняло право вмешательства во все действия фактического владельца. И без всякого стеснения вмешивалось всякий раз, когда считало необходимым. Поэтому абсолютного права физического лица не существовало. Движимая и недвижимая частная собственность рассматривалась как отклонение от привычной общинной нормы и развивалась как подчиненная государственной. «Архонт сейчас же по вступлении в должность, – пишет Аристотель, характеризуя государственное устройство Афин, – первым делом объявляет через глашатая, что всем предоставляется владеть имуществом, какое каждый имел до вступления его в должность, и сохранять его до конца его управления» [2; LVI, 2]. Тот факт, что собственность, в функционирование которой вовлекаются массы тех, кто лишен формального права распоряжаться ею, не является чьим-то личным достоянием, не может быть игнорирован государством. Именно поэтому греческий полис обременял своего состоятельного гражданина целым рядом литургий (общественных обязанностей), куда входило снаряжение военных судов, назначение и содержание их командного состава, наконец, устройство больших празднеств, представлений и др. В случае необходимости государство не стесняло себя и принудительными займами.

То же самое, только в значительно больших масштабах, мы наблюдаем и в Риме. Он демонстрирует (пусть иррациональное, инстинктивное, но все же достаточно внятное) понимание того, что функциональность его совокупных ресурсов обеспечивается не нобилитетом и даже не его легионами. Известно, что Рим ведет огромное общественное строительство – форумов, ипподромов, цирков, театров, базилик, акведуков, терм и т. д. При этом гигантские размеры возводимых сооружений – вовсе не дань имперскому самовозвеличению (хотя, конечно, и она тоже), но свидетельство массовой доступности. По существу, здесь мы видим масштабную социальную политику: городские низы являются главным объектом государственной заботы, и масштабы строительных работ дают

основания утверждать, что этот контингент не был обделен вниманием властей. Добавим сюда пышные зрелища (впечатляющий перечень тех, что были даны одним только Августом, приводится в его «Деяниях» [14; XXII–XXIII]), денежные выплаты огромным массам городских пролетариев [14; XV, 1–4], хлебные раздачи – и мы увидим: город вполне сознает, что стоит на плечах своих плебеев. Врожденным инстинктом он понимает, что только их масса может удержать в повиновении неполноправных жителей Рима и, разумеется, его рабов. Поэтому государственная благотворительность – это род платы за повседневный труд поддержания политической стабильности в пространстве, переполненном этнически чужим враждебным элементом, а следовательно (и это самое главное!) – предельной функциональности его совокупных ресурсов, которые позволяют Городу сражаться за мировую гегемонию. И нет ничего удивительного в том, что любое частное владение каждый раз требует особого подтверждения со стороны высших представителей государства и все время остается под его контролем. Правда, контроль зачастую формален, поэтому фактическое распоряжение принадлежало все же частному лицу, но там, где дело касалось ключевых ценностей, надзор всегда оставался общим делом полиса.

О том же говорил Марк: «...античная общинная и государственная собственность ... возникает благодаря объединению, путем договора или завоевания, нескольких племен в один город... Наряду с общинной собственностью развивается уже и движимая, а впоследствии и недвижимая, частная собственность, но как отклоняющаяся от нормы и подчиненная общинной собственности форма. Граждане государства лишь сообща владеют [в их совокупности обладают властью над] своими работающими рабами и уже в силу этого связаны формой общинной собственности. Это – совместная частная собственность активных граждан государства, вынужденных перед лицом рабов сохранять эту естественно возникшую форму ассоциации» [25, с. 12].

Проще говоря, античная община существовала как своеобразная артель, где свои роли доставались каждому сословию, и все они

вместе цементировались единой целью, существо которой состояло в обеспечении военно-политического доминирования. Именно это органическое корпоративное единство, вопреки всем противоречиям, разделявшим классы, и вело к политическому компромиссу, которое реализовалось в демократических преобразованиях греческих государств и в истории Рима.

Но и во все последующие времена социум сохранял постоянный контроль над своими богатствами. Никогда не дремлющее подкожное ощущение того, что любое требование неприкосновенности частных имуществ – это посягательство на его собственный суверенитет, и врожденный им самим инстинкт взрываются эксцессами всякий раз, когда возникает угроза его самодостаточности. Попытка тамплиеров, представлявших в последнее время своего существования «нечто вроде крупного торгового и банкирского дома» [30], диктовать свою волю государству, кончилась расправами и уничтожением ордена. В дикой иррациональной форме этот ответный инстинкт прорывается в «хрустальных ночах» Испании времен Торквемады, Португалии, наконец, нацистской Германии. Вспомним и родное, хрестоматийное: «Сто двадцать тысяч казачьего войска показалось на границах Украины. ...поднялась вся нация, ибо переполнилось терпение народа, Поднялась отомстить за посмеянье прав своих ... за позорное владычество жидовства на христианской земле – за все, что копило и сугубило с давних времен суровую ненависть казаков» [11, с. 315]. Тот же воинствующий инстинкт, восставший против узурпированных прав Ватикана на изрядную часть национальных богатств, отчетливо пульсирует в идеологическом обосновании Реформации... Он же прорывается в свирепом подавлении крестьянских бунтов Советской России и в трагедии коллективизации.

В не менее диких издержках теоретического осмысления этого вечного социального инстинкта – требование общности жен [см.: 26]. Напомним: именно оно сделало возможной талантливую мистификацию экспроприированного владельца саратовской чайной М. Уварова, сумевшего опубликовать «Декрет» Саратовского губернского Совета народных комиссаров «Об отмене частного

владения женщинами» [13]. Нужно признать: фальшивка сыграла значительную роль в дискредитации новой власти.

Поучительным примером частных судеб может служить история Людвига II (1845–1886), короля Баварии с 1864 г., который вошел в историю благодаря построенным им замкам, самым знаменитым из которых является Нойшванштайн. Известно, что он унаследовал душевную болезнь от своей матери. Но до тех пор, пока ему не пришлось в голову продать «свою» Баварию, чтобы взамен купить необитаемый остров, где не было бы придворных, совета министров, конституции, этикета, непонимающих его лиц, подданные мирились со странностями своего короля. Он даже поручил директору государственных архивов объездить все Гималаи, побывать на Крите и Кипре, в Канаде и в Крыму. Поэтому нет ничего удивительного, что его действия были расценены как угроза, и летом 1886 г. была созвана комиссия психиатров, которые со всей ответственностью заявили, что Людвиг серьезно и неизлечимо болен. На государственном уровне было принято решение обеспечить безумному королю опеку и назначить в Баварии регента.

Не будет излишним напомнить в этой связи и о примере М. Хорьковского.

Право общества (впрочем, на практике – легально представляющей его партии) вносить свои коррективы в режим функционирования собственности, вмешиваться во властные распоряжения формального обладателя правомочий отчетливо демонстрируется и современностью. Так, например, никакое государство не допустит физического уничтожения номинальным владельцем таких общественных ценностей, как земельные угодья; никакая общественность не потерпит превращения частных владений в центре мегаполиса в хранилище ядерных отходов и т. п. Эмбарго на поставку продукции высоких технологий «неудобным» режимам, экономические блокады, вето на продажу акций стратегических предприятий, различного рода запретительные пошлины и пр. – убедительные доказательства, относящиеся к этому же ряду.

О том, что полная собственность практически никогда не концентрировалась в частных руках, свидетельствует и раздельное существование феодальной и ростовщической собственности, банковского и промышленного капитала, сращивание которых начинается только в эпоху формирования монополий.

История помнит, что можно было обладать значительным денежным капиталом, и в то же время не иметь права приобрести даже «шесть соток» земли или завести свое производство. Поэтому неслучайно в свое время феодальная собственность восходящим классом буржуазии была провозглашена величайшим злом. Через это прошли все страны, в отечественной же истории такое положение вещей сохранялось вплоть до XIX в. «Жалованная грамота дворянству» (1785) Екатерины II, кроме всего прочего, подтверждала, что только «благородному российскому дворянству» предоставлялось право первого приобретателя имений, право иметь по деревням свои фабрики и заводы и т.п. [12, ст. 22, 28]. В свою очередь, можно было иметь деревни, фабрики и заводы, но не располагать средствами, которые были бы способны привести их в движение. Не только простое дворянство и титулованная знать были вынуждены обращаться к займам (так, в России многие, нуждавшиеся в денежных средствах, закладывали свои имения под кабальные проценты, при этом щадящей считалась ссудная ставка 20% годовых, де-факто же ростовщики кредитовали под более высокие – от 33 и выше) [20]. В них нуждались и венценосные особы Европы: на деньги ростовщиков организовывались Крестовые походы, строились крепости и флоты, развязывались войны. Банковский капитал способствовал и рождению промышленных империй Круппа, Борзига, Сименса и пр. [см.: 31].

Можно видеть во всем этом благотворную роль посредничества, стимулирующего развитие экономики. Но нельзя не замечать и то фундаментальное обстоятельство, что в разделенном функционировании интегрального достояния проявляется глубинный охранительный инстинкт социума, который препятствует его концентрации в одних руках и в действительности категорически исключает «священность и неприкосновенность» частной собственности.

Впрочем, и сращивание капиталов отнюдь не означает упразднение распределенного контроля над совокупным общественным достоянием. Меняется лишь его организационная форма и не более того.

III. Личность предпринимателя

Таким образом, в основе анализируемого феномена необходимо видеть социальную функцию, а, следовательно, не пассивное состояние субъекта права, но прежде всего один из ключевых, определяющих вектор развития всего общества, род деятельности. И уже только потом юридическую (экономическую, какую угодно другую) категорию.

Как правило, это обстоятельство упускается из виду, и все сводится к специфическим отношениям, которые возникают между людьми в ходе совместного достижения общей цели, но упускается собственно деятельность. Между тем любая ее разновидность предполагает наличие определенных способностей – и уж тем более их обязана требовать та, в которую вовлекаются значительные объемы материальных ресурсов единого общественного организма.

Миссия предпринимателя – это не что иное, как результат все той же диверсификации форм совместного жизнеобеспечения и дальнейшего разделения интегральной функции социальной самоорганизации и самоуправления. (Термин «предприниматель» был введен французским экономистом Ришаром Кантилоном, жившим в начале XVIII в. С тех пор это слово означает человека, который берет на себя риск, связанный с организацией нового предприятия или новой идеи, новой продукции или нового вида услуг, предлагаемых обществу.) Поэтому, как и всякий другой род занятий, определение режима функционирования любой части общественного достояния требует от человека особых талантов. Однако далеко не каждый в развитой степени обладает тем, что требуется от собственника. Обломов – формальный обладатель известной части общественного богатства, но он не наделен ни склонностью, ни даром управления ею. Глубоким заблуждением

является обывательское представление о том, что собственником, в том числе и крупным, способен быть любой.

Не будет преувеличением сказать, что талант, требуемый от субъекта собственности, столь же редок, сколь и талант художника, ученого, полководца. Поэтому крупное состояние, находящееся в личном владении, – вещь крайне редкая, кроме всего прочего, еще и по этой не всегда осознаваемой нами причине. Взглянем с несколько неожиданной стороны на статистику распределения промышленных предприятий.

**Концентрация производства (%)
на конец 1970 – начало 1980 гг. [35, с. 129]**

Страны	Размер предприятий по числу занятых				
	1–49	50–499	500–999	1000 и более	Всего
США	89,2	10,2		0,6	100,0
Япония	43,1	53,3	2,2	1,4	100,0
ФРГ	74,5	22,5	1,8	1,2	100,0
Франция	73,2	23,9	1,9	1,0	100,0
Великобритания	76,2	19,0	2,8	2,0	100,0
Италия	99,0	0,9	0,1		100,0

**Доля предприятий (%)
в экономике европейских государств (2007 г.) [33]**

Показатель	Микро	Малые	Средние	МСП	Крупные	Всего
Оборот	19	19	20	58	42	100
Добавленная стоимость	21	19	18	58	42	100
Занятость	30	21	17	67	33	100

При этом численность крупных предприятий составляла 43 тыс при общем числе 23 млн, т. е. немногим более 0,5%.

Поскольку речь идет о производствах, порождаемых частной инициативой, то градация их масштабов, кроме прочего, может

свидетельствовать о градации предпринимательского таланта – и обращение к этой стороне человеческой природы обнаруживает существование пределов ее способности концентрировать собственность в одних руках. Пределов, преодолеть которые способны лишь исключительно одаренные люди. Заметим к тому же, что подавляющая численность крупных и особо крупных предприятий находилась отнюдь не в личной, но в корпоративной собственности. Иными словами, повинувшись диктату все того же глубинного инстинкта самосохранения, органика социума препятствует неограниченной концентрации ресурсов его развития в неподходящих руках.

Но продолжим.

Специфика обыденных представлений о личности предпринимателя состоит прежде всего в его демонизации, и это препятствует как пониманию его назначения в жизни социума, так и конструктивному диалогу между обществом и предпринимательским цехом. В отечественной литературе давно уже сложилось клише, восходящее к цитате, приведенной Марксом в I томе «Капитала»: «Обеспечьте 10 процентов, и капитал согласен на всякое применение, при 20 процентах он становится оживленным, при 50 процентах положительно готов сломать себе голову, при 100 процентах он попирает все человеческие законы, при 300 процентах нет такого преступления, на которое он не рискнул бы, хотя бы под страхом виселицы» [25, с. 773].

Оценка, безусловно, имеет свои основания, и все же полностью лишена рельефа, а потому – жизненной правды. Трезвое же осмысление личности предпринимателя требует отрешиться от излишней инфернальности традиционных воззрений. Недопустимо видеть в этом социальном типаже лишь «живодера-капиталиста», ради денег готового на все. Необходимо понять, что предпринимательство – это не исчадие зла, но специфическая разновидность социального творчества и общечеловеческой культуры. Поэтому и здесь, как и во всех других областях созидания, цель устремлений личности – отнюдь не деньги как таковые, но прежде всего общественное признание.

Строго говоря, гонорары (лучше большие, еще лучше огромные) отнюдь не чужды и мотивации художника или ученого; в этом отношении они ничем не отличаются от предпринимателя. В действительности собственно деньги в сфере экономики, как и в созидании иных культурных ценностей, представляют собой лишь один из критериев успеха, заменить собою все они не в состоянии нигде. Однако мало кому приходит в голову мерить признание человека искусства или науки лишь суммами, которые выплачиваются за полотна или за тиражи изданий. Думается, что в случае жесткой альтернативы – «деньги или аплодисменты» и художник, и ученый выбрали бы второе, ибо признание – это прежде всего мера профессиональной свободы. Иными словами, весомый дополнительный ресурс, который открывает перед творческой личностью возможность преобразования окружающей действительности по ее собственной выстраданной мерке.

Особенность бизнес-сферы состоит в том, что деньги здесь не род приятного «приложения» к общественному признанию лидера, но непосредственное воплощение и мерило сделанного им вклада. Однако видеть в них какую-то исключительную самоцель, значит, не увидеть решительно ничего, ибо измеренный ими успех – это все тот же ресурс дальнейших инноваций и все та же свобода творчества, что позволяет предпринимателю вносить в мир свои представления о гармонии.

Как всякой разновидности творчества, предпринимательству присуще все, что свойственно «чистому», не замутненному никакой вещественностью творчеству – такому, как, например, музыка или поэзия. В обращении к последней нет ничего неожиданного, напротив, оно тем более естественно и логично, что слово поэта часто оказывается более емким и точным, чем развернутые монографии, и его образному строю удается выразить то, что недоступно силлогистике обществоведа. Вслушаемся. Блок, имея в виду назначение поэта, в своей речи, прочитанной в Доме литератора в феврале 1921 г., говорил: «Мировая жизнь состоит в непрестанном созидании новых видов, новых пород. Их баюкает безначальный хаос; их взращивает, между ними производит отбор культура; гармония дает им образы и формы, которые вновь расплываются в безначальный туман. Смысл этого нам

непонятен; сущность темна; мы утешаемся мыслью, что новая порода лучше старой; но ветер гасит эту маленькую свечку, которой мы стараемся осветить мировую ночь. Порядок мира тревожен, он – родное дитя беспорядка и может не совпадать с нашими мыслями о том, что хорошо и что плохо. ... Поэт – сын гармонии ... Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих – внести эту гармонию во внешний мир» [6, с. 414; ср.: 21, I Кор. I, 21]. Заменим «звуки» стихийными ритмами самоорганизации встающего из того же первоизданного беспорядка социума – и мы увидим все ту же триединую задачу... и мало чем отличающиеся от волшебных миражей художника образы, что встают перед поэтом от предпринимательства:

...Отселе править миром я могу;
Лишь захочу – воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель, и бессонный труд
Смирненно будут ждать моей награды [32, с. 434].

Разумеется, нельзя не согласиться с тем, что концентрация богатств на одном социальном полюсе означает принесение в жертву интересов противоположного. Поэтому неудивительно, что, как некий злой дух, предприниматель обвиняется в нарушении едва ли не всех этических норм и законов милосердия. Соперничать с ним в состоянии лишь образ Государя, напечатленный пером Макиавелли. Но спросим самих себя: столь ли одномерны и безотносительны абсолюты человеческих ценностей, в том числе и главная из них – человеческая жизнь?

Обратимся к системообразующим символам современной культуры. Жертвоприношение – это сохранившаяся до сего дня часть нашего духовного мироздания. Между тем известно, что в жертву во все времена могло приноситься только лучшее, что было у человека,

и ритуал предъявлял и предъявляет особые требования ко всему, что назначено богам. В одной из трактовок мифа о Прометее Зевс наказывает человечество за то, что по наущению титана оно пытается подsunуть Вседержителю худшую часть [9, стих. 536–541]. Поэтому приношение человеческой жизни – это осознание того, что именно она составляет собой высшую ценность нашего мира. Другими словами, как ни парадоксально это прозвучит, здесь неоспоримое свидетельство развития гуманистических представлений. Однако диалектика жертвоприношения не сводится только к этому, его внутренняя противоречивость проявляет себя в способности предстать святотатственным преступлением против человечности.

В традиции европейской культуры видеть именно такое святотатство в распятии Христа. Но забудем на минуту о библейском контексте и обратимся к социальной практике, в которой ни один государственный деятель никогда не может быть обвинен в том, что, спасая нацию, он жертвует кем-то одним. У Еврипида в «Ифигении в Авлиде», дочь Агамемнона должна была быть принесена в жертву богине Артемиде, чтобы обеспечить успех общеэллинскому делу:

... Калхант-вещун...

Изрек, что царь и вождь Агамемнон
Дочь Ифигению, свое рожденье, должен
На алтаре богини заколоть,
Царицы глადей этих. «Если, – молвил, –
Заколете девицу, будет вам
И плаванье счастливое, и город
Вы вражеский разрушите, а нет –
Так ничего не сбудется [17, стих. 87–96].

В последнюю минуту сама героиня изъявляет покорность судьбе, предпочитая смерть за отечество, и мы по сию пору чтим ее подвиг. Но ведь и в Евангелиях, если взглянуть на них не как на богодухновение, но как на обычный исторический документ, звучит в точности то же: «Один же из них, некто Каиафа, будучи на тот год первосвященником, сказал им: вы ничего не знаете, и не подумаете,

что лучше нам, чтобы один человек умер за людей, нежели чтобы весь народ погиб» [21, Иоанн, 11, 49–50]. Словом, поверхностное истолкование культурных символов не открывает всех измерений истины. Да ведь и Бог-отец послал Одного во искупление всех...

Таким образом, сколь бы кощунственным это ни показалось, возможность (а часто и прямая необходимость) человеческих жертв ради некоего общего блага, до сих пор составляет собой один из краеугольных камней всей европейской культуры. «Победа любой ценой», «одна на всех, мы за ценой не постоим» – отзвуки именно этого уходящего в самую глубь тысячелетий императива. Закрывать глаза – значит фарисействовать. Осознание же глубокой противоречивости и многомерности ключевых символов требует смирения перед тем, что менталитет любого, кто назначен вершить людские судьбы, формируется в числе прочего и противоречивой сущностью всякого идеала. Поэтому, как и любой другой, предприниматель не может остаться без слова защиты философа там, где вменяется в вину небрежение законами милосердия и морали. Впрочем, и огульное оправдание – противоположная крайность.

Предпринимательство – это совершенно особый род творческой деятельности и, как любая ее разновидность, безусловно, требует от своего субъекта известных талантов, в том числе нравственных. Поэтому недостаток последних заставляет вскипать возмущенный разум всех, кто служит ему простым средством. Но ведь нравственный потенциал необходим не только собственнику, но и служителю муз, вот только стереотипы общественного мнения таковы, что светлый гений одного а ргіогі наделяется его преизбытком, злой демон другого – абсолютным дефицитом. Меж тем «ничто человеческое» не чуждо и искусству, и науке.

Оставим в стороне очевидное, чтобы сконцентрироваться на сути. Конечно же, лучше, чтобы обостренной совестью обладал каждый, но нет ничего более ошибочного, чем видеть первопричины всех зол в ее отсутствии, ибо многие из них обусловлены самой природой созидания. Любой культурный герой, независимо от сферы, в которой развивается и торжествует его талант, видит свое назначение не просто в порождении новой ценности, но в подчинении всех ее диктату, поэтому

нет большего врага для господствующих эталонов и норм, чем он. Никакое творчество вообще невозможно без их отвержения; строго говоря, оно и порождается критическим отношением к абсолютам. В том числе (увы!) и к абсолютам морали. И все же на протяжении столетий общественное сознание легко мирилось с легендой о том, что Микеланджело умертвил натурщика, чтобы естественнее изобразить умирающего Христа, что Сальери отравил Моцарта... Ничто из этих пятнающих память мифологем не мешало относиться с уважением и к оставленному ими наследию, и к ним самим. А ведь, кроме легенд, есть и факты. Достаточно вспомнить о Р. Гуке, сделавшем великое множество открытий, которые составляют основу современной науки, но по разным причинам приписываются другим людям. В частности, именно он породил основную идею закона всемирного тяготения, но при этом даже не был упомянут в рукописи знаменитых «Начал» [см., напр.: 4; 6; 7], однако мы не спешим из-за этого мазать черной краской Ньютона.

Социальное творчество много контрастней искусства и науки, и черное здесь видится гораздо отчетливей и гораздо черней. Но ведь и память жертв атомных бомбардировок существует отдельно от почитания покорителей атомного ядра... и лишь эксцессы первоначального накопления, подобно пеплу Клааса, не перестают стучать в сердца пострадавших. Только предприниматель, как осужденный на вечное отвержение Агасфер, не находит себе прощения.

Конечно же, нравственное чувство человека не в состоянии примириться с тем, как

...Она стояла на коленях, воя.
Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,
Притворщица не трогалась; я мог бы
Ее прогнать, но что-то мне шептало,
Что мужнин долг она мне принесла... [32, с. 434].

Но важно понять: логика развития рода не совпадает с логикой жизни индивида – и в то же время любая социальная инновация вносится конечной деятельностью именно частного лица. Может быть, с особой отчетливостью это было осознано упомянутым здесь

флорентийским мыслителем. Именно он впервые задумался над тем, что многое из всей совокупности юридических и моральных ограничений, регламентирующих жизнедеятельность отдельной клетки-индивида, неприменимо к вектору развития целостного социального организма. А значит, хотим мы того или нет, в действиях любой творческой личности всегда обнаружатся контуры двух несовпадающих траекторий добра и зла. Назначение творчества, в том числе и творчества предпринимателя, состоит в утверждении некой гармонии, но ведь со времен Достоевского аксиоматично, что «Красота – это страшная и ужасная вещь! ... Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. ... Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей» [16, с. 100].

Да, основания для обвинений были и есть. Но во многом они существуют только благодаря отсутствию взаимопонимания, более того – простой готовности обеих сторон, общества и предпринимателя, понять друг друга и сделать шаг навстречу.

Поэтому выход не в суверенизации собственника и не в экспроприациях собственности, но прежде всего в безусловном подчинении самого общества тем решениям, право принимать которые оно делегирует предпринимательскому цеху, и в столь же неукоснительном соблюдении последним пределов, которые оно устанавливает его свободе.

Справедливость такого положения вещей нередко осознается и самими собственниками – именно так рождаются меценаты и филантропы. В наши дни ярким примером подобного осознания является инициатива Билла Гейтса и Уоррена Баффета, которые принимают решение половину своего состояния направить на благотворительность. То же осознание движет владельцем одного из крупнейших в современной России холдинга [35].

Выводы

1. Понятие собственности не может быть определено исключительно в терминах права, оно являет собой более фундаментальное явление; плоскость права – это лишь одна из его возможных проекций.

2. В действительности режим владения, пользования, распоряжения никогда не определяется только номинальным собственником; законы социального строительства исключают возможность предельной концентрации всей полноты правомочий; в разной форме в этом принимает участие вся совокупность субъектов права и экономических отношений.

3. В полной мере понятие собственности может быть раскрыто только как специфическое измерение института самоорганизации и самоуправления жизнеобеспечением и развитием социума.

4. Функция собственности реализуется как специфический род социальной деятельности, и, как всякая творческая деятельность, она предъявляет своему субъекту особые требования.

5. Оптимизация отношений собственности диктует необходимость дискуссии между широкой общественностью и предпринимательским сообществом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Александрова С. П.* Гражданское право. Общая часть. СПб., 1997.
2. *Аристотель.* Афинская политика. М., 1936.
3. *Аристотель.* Политика // *Аристотель.* Соч. : в 4 т. Т. 4. М., 1983.
4. *Арнольд В. И.* Гюйгенс и Барроу, Ньютон и Гук. М., 1989.
5. *Блок А. А.* О назначении поэта // *Блок А. А.* Собр. соч. : в 6 т. Т. 4. Л., 1982. С. 413–420.
6. *Боголюбов А. Н.* Роберт Гук. М., 1984.
7. *Вавилов С. И.* Исаак Ньютон. М., 1961.
8. *Геродот.* История / Пер. Г. А. Стратановского. М., 1999.
9. *Гесиод.* Теогония. М., 2001.
10. *Гивиашвили Г. В.* Гуманизм и гражданское общество // Библиотека журнала «Здравый смысл». М. : Российское гуманистическое общество. 2003 [Интернет-ресурс]. [URL]: <http://atheismru.narod.ru/humanism/givishvili/title.htm> (дата обращения 12.08.2012).
11. *Гоголь Н. В.* Тарас Бульба // *Гоголь Н. В.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 1–2, М., 1994. С. 218–320.
12. Грамота на права, вольности и преимущества благородного российского дворянства. 21.04.1785 г. // [Интернет-ресурс]. [URL]: <http://www.vgd.ru/gramota.htm> (дата обращения 20.08.2012).

13. Декрет об отмене частного владения женщинами (Архив УФСБ Орловской области, д. №15554-П) // [Интернет-ресурс]. [URL]: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/dekr_obotm.php (дата обращения 20.08.2012).

14. Деяния божественного Августа // *Шифман И. Ш.* Цезарь Август. Л., 1990. С. 189–199.
15. *Дождев Д. В.* Римское частное право. М., 2002.
16. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1976. Т. XIV.
17. *Еврипид.* Ифигения в Авлиде. Античная драма. М., 2005.
18. *Елизаров Е. Д.* Апология «Капитала». Политэкономика творчества // [Интернет-ресурс]. [URL]: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/eliz (дата обращения 20.08.2012).
19. Законы XII таблиц // Хрестоматия по истории Древнего мира / Под ред. В. В. Струве. Т. III. Древний Рим. М., 1953. Док. № 8.
20. История развития ипотечного кредитования. [Интернет-ресурс]. [URL]: <http://www.ipogid.ru/index.php?id=32> (дата обращения 20.08.2012).
21. Книги Ветхого и Нового Завета.
22. *Коробков И. И.* Новые данные о неандертальских скелетах из пещеры Шанидар (Ирак) // Вопросы антропологии. 1963. Вып. 15.
23. *Кулагин М. И.* Предпринимательство и право: опыт Запада. М., 1992.
24. *Луниц Л. А.* Курс международного частного права. Особенная часть. М., 1975.
25. *Маркс К.* Капитал, т. I // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2 изд. Т. 23.
26. *Маркс К., Энгельс Ф.* Манифест Коммунистической партии // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2 изд. Т. 4.
27. *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 г. // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 42. С. 41–174.
28. Материалы портала [URL]: <http://www.agitclub.ru/spezhnan/spezdeklaracia1789.htm> (дата обращения 20.08.2012).
29. *Матюшин М.* Археологический словарь. М., 1998.
30. Монашество. Энциклопедия Брокгауза и Евфрона [Интернет-ресурс]. [URL]: <http://be.sci-lib.com> (дата обращения 20.08.2012).
31. *Оггер Г.* Магнаты... Начало биографии / Пер. с нем. М., 1985.
32. *Пушкин А. С.* Скупой рыцарь // *Пушкин А. С.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 2 М., 1986. С. 426–449.
33. Растущий малый и средний бизнес в России и за рубежом: роль и место в экономике // Фонд Ресурсный центр малого и среднего

предпринимательства. Торгово-промышленная палата РФ [Интернет-ресурс]. [URL]: <http://www.cfe.ru> (дата обращения 20.08.2012).

34. Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. Божественный Август. М., 1991. С. 51–103.

35. Современный капитализм. Социально-экономический справочник. М., 1985.

36. Тронский И. М. История античной литературы : Учебник для студентов филологических специальностей университетов. Л., 1946.

37. Цицерон. Диалоги // О государстве. О законах. М., 1994.

38. Financial Times. 2010. 02 Febr. // Иносми. [Интернет-ресурс]. [URL]: <http://www.inosmi.ru/social/20100202/157941183.html> (дата обращения 20.08.2012).

Ю. И. Бойцов

Политическое воспитание: смена парадигм

В статье рассматриваются основные этапы, формы и системы политического воспитания в России XX века, парадигмы и принципы политического мышления в условиях идеологического и политического плюрализма. *Ключевые слова:* политическая культура; политическое воспитание; парадигмы; принципы; формы; система; идеологический и политический плюрализм.

Yu. I. Boitsov

Political Education: a Paradigm Shift

In article the problems of principle stages, forms, systems political education in Russia XX century, paradigms, principles of political mentality in conditions of ideological and political pluralism is considered.

Key words: political culture; political education; paradigms; principles; forms; system; ideological; political pluralism.

Выяснение природы политического воспитания в обществе формирующегося плюрализма достаточно остро ставит вопрос о системном либо несистемном характере этого процесса в современных условиях. Актуальность самой проблеме придает ряд моментов практического характера. Важнейший из них связан с осмыслением противоречия, выявившегося в ходе преобразований. Суть его состоит в том, как оценить воспитательные последствия идейного плюрализма, ставшего реальностью в современном обществе.

С точки зрения старого подхода, уход с идейных позиций социализма означает выход за пределы традиционных механизмов политического воспитания и, соответственно – деполитизацию части общества. Однако реальный процесс демонстрирует не сокращение, а возрастание политической активности, хотя многие из ее проявлений локализируются в зонах несоциалистического и антисоциалистического плюрализма. Сохранение старых представлений о природе, механизме, системе политического воспитания неизбежно ведет к выводу о том, что вокруг каждой институционализованной системы политических взглядов формируется собственная система политического воспитания, которая оказывает формирующее воздействие на своих сторонников.

Как представляется, такого рода подход к пониманию протекающих в современном обществе процессов является весьма упрощенным. Более того, он лишь отчасти соответствует реальному процессу, в котором находит проявление политическая активность различных категорий населения. Одной из характерных особенностей этого процесса выступает то, что защитники противоположных идейных позиций демонстрируют удивительное сходство в практической политической деятельности, воспроизводя в рамках идейных разногласий старые типы политического мышления. В современной литературе, прежде всего публицистического плана, это обстоятельство связывают с отсутствием политической культуры парламентского типа, недостаточным политическим опытом и другими, субъективными по своей природе, моментами. Вместе с тем, анализ объективных оснований, вследствие которых в рамках новых идеологических форм воспроизводятся старые парадигмы политического мышления, пока еще не стал предметом теоретического рассмотрения.

Не в последнюю очередь источником воспроизводства старых форм политического мышления в условиях плюрализма оказывается стремление обеспечить приоритет различного рода частных, групповых, узкоклассовых интересов над общечеловеческими ценностями, выражающими универсальные всеобщие основания, обеспечивающие существование индивидов и социальных общностей. Именно в этом проявляется отсутствие глубокой полити-

ческой культуры, выступающее основой политической демагогии и экстремизма в их различных проявлениях – от неосталинистского до националистического и популистского. С другой стороны, конкретные идеологические формы, через которые различные категории населения осуществляют собственный поиск путей формирования нового политического мышления, сами по себе не являются преградой для достижения определенного консенсуса, если базой для него выступает приоритет общечеловеческих интересов.

Важным компонентом общечеловеческих ценностей являются базовые ценности политического сознания: гражданский мир, правовое государство, обеспечивающее основные права человека, государственный суверенитет, эффективные структуры власти и управления, реализующие волю демократического большинства. Не случайно принятая 10 декабря 1948 г. Организацией Объединенных Наций «Всеобщая декларация прав человека» в качестве гаранта реализации прав человека, выступающих ядром общечеловеческих ценностей современной цивилизации, выделяет государства как носителей национального суверенитета и субъектов юрисдикции на тех или иных подмандатных территориях. Более того, наличие дееспособного социального порядка, обеспечивающего полное осуществление прав и свобод человека внутри страны и в международных отношениях, указанный международно-правовой документ относит к одному из важнейших прав человека. Специфический блок общечеловеческих ценностей образуют ценности исторической памяти, отражающие неповторимый исторический опыт народов, накопленный им в процессе поступательного развития к современным формам цивилизации. Это касается как международно-правовых аспектов культурного взаимодействия народов, так и взаимодействия и взаимозависимости между поколениями внутри отдельно взятой общности людей, образующей население того или иного государства. История народа выступает как ценность не только для человечества в целом. Особое значение она приобретает, прежде всего, для самого народа, превращаясь либо в источник самопознания и развития, либо – при нигилистическом отношении к собственному прошлому – в источник смуты, ведущей к деградации самого общества.

Анализ содержательных характеристик общечеловеческих ценностей показывает, что их утверждение в сознании общества, реализация в практике государственного управления и хозяйственной деятельности предполагает формирование определенной универсальной системы воспитательного воздействия, независимой от идеологических пристрастий, колебаний политической конъюнктуры, конкретных форм разрешения конфликтов, образующих сущность демократии, и других приводящих моментов. Без такой системы, обеспечивающей воспроизводство в обществе определенной системы ценностей политической культуры, конструктивный конфликт интересов различных слоев и групп, являющийся основой демократического процесса, вырождается в тупиковый, бессодержательный конфликт поколений, обрекающий общество на застой и деградацию. «Поколение, которое унижает предшествующее поколение, не видит в нем необходимого величия и значения, жалкое поколение, не верящее в себя, даже если оно встает в позу гладиатора или человека, которого обуревают мания величия. Это обычные отношения между дворянином и лакеем. Разрушить все содеянное, чтобы самому отличиться; жизнедеятельное и сильное поколение, которое ставит перед собой задачу работать и утверждаться, стремится, напротив, завышено оценивать предшествующее поколение, поскольку его собственная энергия вселяет в него уверенность в том, что оно пойдет значительно дальше...» [2, с. 82].

Понимание необходимости единой системы политического воспитания создает надежное методологическое основание для того, чтобы дать ответ на вопрос о том, существует ли в условиях политического плюрализма множественность систем политического воспитания и насколько формирование такой множественности соответствует потребностям развития общества. На наш взгляд, ответ может быть однозначным: система политического воспитания, функционирующая как механизм формирования и воспроизводства политической культуры, связанной с усвоением общечеловеческих ценностей, может быть единой для всего общества, в противном случае ее не будет существовать вовсе. Вследствие этого любые попытки разрушить эту систему воспитания, сложившуюся в на-

шей стране, провозгласить ее исчадием сталинского тоталитаризма или еще каким-либо порождением административно-командной системы, являются непродуктивными.

Вместе с тем, сказанное не означает, что в настоящее время политические организации и движения находятся или, крайней мере, должны находиться за рамками системы политического воспитания, сложившейся в процессе формирования социалистического государства. Их деятельность оказывает воздействие на различные группы населения по ряду направлений. Важнейшие из них:

- придание политическим взглядам и настроениям различных общественных групп организованных форм, базирующихся на идеологических подходах, расширяющих спектр видения проблем современного общества и нахождения путей их решения;

- конструктивная критика любых идей и подходов с точки зрения соответствия по-разному понимаемым общественным интересам и общечеловеческим ценностям;

- приобщение различных категорий населения к общечеловеческим ценностям политической культуры в той форме, которая наиболее соответствует специфическим возможностям сторонников той или иной партии и движения.

В связи с этим исключительно актуальным представляется вывод А. Грамши: «Весьма распространенной ошибкой является мысль о том, что каждый социальный слой вырабатывает свое собственное сознание и свою культуру одинаковым способом и одними и теми же методами, то есть методами „профессиональных интеллигентов“. Наивно думать, что „четкая концепция“, распространенная должным образом, войдет в сознание разных людей со столь же четкими „организующими“ результатами... Способность профессионального интеллигента умело сочетать индукцию и дедукцию, обобщать, не впадая в пустой формализм, переносить из одной сферы в другую суждения и некоторые другие критерии дифференции... являются „специальностью“, „квалификацией“, а не элементами простонародного житейского смысла» [2, с. 131].

Исторически сложившаяся еще в советском обществе система политического воспитания включает в себя основные элементы

политической системы. Политическая культура общества в сущности своей воплощена в его политической системе, и обновление структур политической системы выступает фактором модернизации политической культуры, а не средством ее полной замены, которая, как показывает опыт, не может осуществиться в России без катастрофических последствий для общества. Современная цивилизация способна обеспечить трансформацию практически любой политической культуры на путях насыщения ее общечеловеческими элементами, постепенной эволюцией к наиболее современным формам. Напротив, любая ломка сложившейся культуры, осуществляемая радикальным устранением ее носителей с арены политической жизни, несет не скачок в культурном развитии общества, а его деградацию. Опыт осуществления культурной революции в нашей стране убедительно показывает неконструктивность любых попыток нарушить преемственность в культурном развитии общества. Особенно это касается политической культуры, воплощенной в политической системе и сложившихся идеологических ценностях. Воспроизводство, функционирование и модернизация политической культуры как открытой системы, соединяющей духовные ценности и политические институты, выступает в современных условиях не только залогом развития, но коренным условием существования цивилизованного общества. В принципе, тому же учит и опыт, накопленный в странах, осуществивших переход от тоталитарных диктатур фашистского типа к современным политическим формам буржуазной демократии. Обычно этот переход осуществлялся не путем полного демонтажа предшествующей политической культуры, а ее радикальной модернизацией, не исключавшей сохранения ее отдельных элементов. Наиболее типичны здесь послевоенная история ФРГ и Японии. Решение этой задачи облегчалось тем, что процесс демократизации шел в рамках перераспределения власти внутри класса буржуазии, так что классовая природа государства оставалась неизменной.

Таким образом, формирование системы политического воспитания, адаптированной к условиям плюрализма, связано с изменениями, модернизацией структурных элементов политической системы,

а не их полной заменой новыми. Особенность современной политической ситуации, переживаемой в стране, состоит в том, что кадры, стоящие в основе различного рода партий, организаций и движений, образующих зоны несоциалистического и даже антисоциалистического плюрализма, часто представлены бывшими членами КПСС. Хотя такого рода ситуация порождает определенные нравственные коллизии, особенно когда бывшие коммунисты выступают с пропагандой идей и взглядов, характерных для представителей наиболее реакционных школ современного антикоммунизма, в целом ситуация выглядит не так драматично, как это пытаются представлять критики, стоящие на догматических позициях. «Одна партия, – как отметил еще Гегель, – оказывается ПОБЕЖДАЮЩЕЙ партией лишь благодаря тому, что она распадается на две партии, ибо этим она показывает, что ей самой присуще обладание тем принципом, который она оспаривала, и что тем самым она преодолела односторонность, с которой она выступала прежде... Таким образом, возникший в одной из партий раздор, который кажется несчастьем, напротив, оказывается ее счастьем» [1, с. 309–310].

Активную роль в условиях формирующихся структур плюрализма продолжает играть государство. Вместе с тем, эта роль значительно модифицируется, приобретая новые формы, более соответствующие потребностям современного общества. Если в прошлом политико-воспитательные функции государства были связаны с использованием принуждения, то в настоящее время роль государства в политическом воспитании населения реализуется на принципиально иной основе. Следует учесть, что государство, являясь воплощением публичной власти, любые свои функции реализует с использованием принуждения. Вместе с тем, нельзя не заметить, что природа и механизм принуждения в правовом и неправовом государстве существенно различаются. Водораздел проходит прежде всего в масштабах и формах принуждения.

Неправовое государство отличается от правового, в первую очередь, широким и недифференцированным использованием принуждения, в том числе и как средства политического воспитания граждан. Если же говорить о правовом государстве, то

его специфика проявляется в том, что применение принуждения связано не с утверждением «отношений и порядков, выгодных господствующему классу», но с более сложной системой нормотворчества и правового регулирования.

Утверждение справедливости как важнейшей функции правового государства предполагает резкое повышение роли и значения его роли как субъекта политического воспитания. Если на предшествующих этапах развития политическое воспитание строилось на основе утверждения определенных приоритетов, находящихся за пределами прав личности, и вне зависимости от того, насколько справедливыми были эти приоритеты с точки зрения оценок общества, то в настоящее время основу политического воспитания образует формирование в обществе системы универсальных представлений об общественной справедливости, отражающей веер оценок и позиций, порождаемых реальными противоречиями развития общества. Вследствие этого основным направлением реализации политико-воспитательных функций государства выступает обеспечение полной свободы выражения общественных норм, подходов и позиций, отражающих взгляды, идеи и настроения, существующие у различных категорий населения. При этом свобода выражения общественных позиций оказывается более широким по своему политическому смыслу общественным процессом, нежели политика гласности или же свобода печати, собраний, свобода творчества и т. д.

Главным различием здесь выступает, прежде всего, то, что свобода политического самовыражения в условиях плюрализма предполагает известное ограничение свободы выбора форм критики. Здесь, как представляется, проходит основная граница между свободой политического самовыражения и свободой слова, гласностью и другими формами воздействия на массовое сознание. В настоящее время политическое воспитание населения осуществляется на основе приоритета различных форм критики над конструктивным политическим самовыражением. В результате общественное сознание не столько обогащается идеями и приоритетами общечеловеческого значения, сколько деформируется в неконструктивном направлении произвола, беззакония и анархии. Сказанное вовсе

не означает, что в интересах политического воспитания требуется ограничить свободу критики либо вернуться к традициям дозированной критики, тщательно балансирующей плюсы и минусы руководства. Вопрос стоит значительно более остро: государственная власть должна обеспечивать стабильность общественных структур, формируя такую общественную среду, в которой общечеловеческие ценности гражданского мира, авторитет атрибутов государственной власти, уважительное отношение к законам выступают как первичное условие любой модернизации общественных отношений. С этих позиций сложившуюся практику критических обвинений в адрес «прогнившей верхушки», «бюрократии», «партократии» и иных мифологизированных символов носителей государственности следует признать неприемлемой. Право на критику, чтобы быть реализованным как фактор становления нового политического мышления, следует дополнить нормативными требованиями, в соответствии с которым критика должна быть как минимум адресной, конкретной, персональной. Сложившаяся в настоящее время ситуация в средствах массовой информации работает не столько на политическое воспитание народа, сколько в противоположном направлении. Государственность, закон, традиция, суверенитет – все это не только понятия из политического лексикона застойных времен. В первую очередь, они являются общечеловеческими ценностями политической культуры и в этом качестве – требуют всемерной защиты и укрепления. Огульные нападки на сложившиеся структуры государственной власти, существующие в нашем обществе, на деле не столько ведут к модернизации сложившейся политической культуры, сколько способствуют ее полному распаду, в результате которого демократизация общества окажется недостижимой. Распад системы и ее усложнение – это разнонаправленные процессы, исключаящие общие моменты.

Основное воздействие на политическое воспитание своих граждан государство осуществляет, в первую очередь, обеспечением законности всех сторон жизни общества. Во время преобразований активно утверждается тезис о том, что ценность представляет не закон сам по себе, а только «дух закона», который

может соответствовать или не соответствовать общечеловеческим гуманистическим ценностям. При этом достаточно широко ссылаются на классическое наследие, классовый подход и другие аргументы как научного, так и вненаучного характера. Вместе с тем, как представляется, такая постановка вопроса является неконструктивной для современного этапа развития нашего общества. Противопоставление ведет только к субъективизму и правовому нигилизму. Одним из универсальных принципов права, наследуемого и реализуемого обществом, выступает принцип: свобода заключается в соблюдении законов, а не игнорировании. Складывающаяся в настоящее время практика неисполнения требований законов, оправдываемая тем, что они не отражают духа социальных перемен, представляет серьезную опасность для формирующейся демократической модели политической культуры.

Как один из наиболее значимых результатов реформирования следует рассматривать фундаментальные изменения в порядке выработки и принятия законов, расширение гласности в этом процессе, более широкий учет общественного мнения. Вместе с тем обновление законодательства, использование новых подходов к правовому регулированию взаимоотношений между личностью, обществом, государством требует значительно более ответственно-го проведения в жизнь законодательных принципов, учета воспитательных последствий введения в оборот новых законодательных уложений. С этих позиций представляется, что введение в правосознание и политическую культуру общества принципа «все, что не запрещено, то разрешено» явно не способствовало формированию современной модели конструктивного политического поведения, негативно воздействовало на уровень политического воспитания определенных категорий населения. В чем видятся негативные последствия спекулятивного использования этого принципа в современных условиях, по крайней мере, в сфере политического воспитания населения страны?

Во-первых, в том, что в популяризируемой формулировке данному принципу придается настолько широкое значение, что как регулятор поведения он превращается в бессмыслицу. Исходные установки,

определившие его введение в политическое сознание не вызывают сомнения в правильности и правомерности. Это – стремление ограничить административный произвол, традиционный для административно-командной системы, монополизировавшей право на управление, в том числе с помощью признания только фиксированных норм правоотношения («Все, что не разрешено, то запрещено»). Выдвижение противоположного принципа правового регулирования не учитывало реальных условий его реализации – в нем отсутствовало четкое определение границ использования этого принципа. К примеру, не учитывалась невозможность использовать его для регулирования отношений равноправных субъектов правоотношений, то есть в трудовых, жилищных, семейных, других отношениях между гражданами. Рациональный смысл принцип «незапрещенное разрешено» имеет только в сфере отношений, складывающихся в управленческих структурах по вертикали, да и то применительно в поведении управляемых звеньев, нуждающихся для своего функционирования в определенных степенях свободы.

Вторым недостатком введения в политическое сознание положения «все что не запрещено, то разрешено» явилось то, что активность субъектов правоотношений сразу была сконцентрирована прежде всего на сужении сферы запретов. Всякие попытки ограничить любого рода произвол и беззаконие с помощью введения тех или иных ограничений и запретов, без чего невозможно регулирование тех или иных сторон жизни общества, сразу же приобретает характер посягательства на демократические принципы, выступает как повод для обвинения. Примером такого рода может быть оживленная и не всегда добросовестная полемика вокруг законодательства, регулирующего порядок проведения демонстраций и уличных шествий. Отмеченные моменты представляются весьма существенными при определении перспектив повышения роли государства в политическом воспитании различных категорий граждан. Утверждение в сознании общечеловеческих ценностей, осуществляемое как характером законодательства, так и практикой функционирования органов государственной власти, выступает основным направлением политического воспитания. Использование

при решении этих задач правового принуждения представляется мерой не только неизбежной, но и оправданной интересами самого общества. Нельзя осуществлять воспитательное воздействие, не стимулируя определенные формы поведения. Наказание выступает также как определенный вид стимулирования, призванный ограничить противоправное поведение.

Вместе с тем принуждение как средство формирования уважения к общечеловеческим ценностям, разумеется, не является основным средством воспитания, находящимся в распоряжении государства. Границы использования принуждения для целей политического воспитания определяются, во-первых, самим характером общечеловеческих ценностей, приоритет в которых принадлежит человеку, и, во-вторых, конечной целью использования принуждения. В современных условиях общество заинтересовано прежде всего в том, чтобы преодолеть отчуждение человека от власти. Этим и объясняется расширение сферы деяний, утративших характер антигосударственного и антиобщественного преступного поведения, влекущих санкции со стороны государства. Наряду с этим, формы принуждения резко меняются, превращаясь из средства ограничения свободы человека в способ материальной санкции за противоправное поведение. С этих позиций широкое использование денежных штрафов как воспитательной меры, призванной ограничить противоправное поведение по отношению к государству и его символам, выступает не столько правом на безнаказанность для зажиточных категорий граждан, сколько реальным ограничителем неприемлемых форм активности.

Вопрос о роли других элементов политической системы общества в политическом воспитании его граждан представляется пока открытым. Можно утверждать, что в настоящее время место этих элементов политической системы советского общества смещается на периферию. Это обуславливается рядом обстоятельств: серьезными изменениями в самих этих организациях, превращением их в достаточно аморфные структуры со слабо выраженным системообразующим началом. Кроме того, говоря о сложившейся в настоящее время системе, нельзя не выделить в ней относительно

новый самостоятельный элемент – средства массовой информации. Если в рамках традиционной системы средства массовой информации играли подчиненную роль и по существу выступали как средство, используемое субъектами политического воспитания, то в настоящее время отчетливо наметилась тенденция к превращению их в самостоятельный субъект политического воспитания. Не случайно на страницах печати все чаще ставится вопрос не просто о свободе печати и информации, но о превращении коммуникативных структур в четвертую власть, наряду с исполнительной, законодательной и судебной. Насколько продуктивна такая трансформация с точки зрения формирования плюралистической системы политического воспитания в советском обществе? Как представляется, в современных условиях интеграция средств массовой информации в систему политического воспитания, придание им статуса относительно самостоятельного субъекта играет скорее отрицательную, нежели положительную роль. Это обусловлено следующим соображением. Проанализированные характеристики политического воспитания в современном обществе позволяют утверждать, что его сущность связана с освоением ценностей политической культуры, имеющих общечеловеческое значение.

Традиционные и формирующиеся ныне субъекты пока еще не решили для себя этой задачи, вследствие чего и переместились на периферию системы политического воспитания. С этих позиций роль средств массовой информации оказывается достаточно противоречивой. Они активно участвуют в распространении общечеловеческих ценностей и даже пытаются монополизировать за собой это право. Вместе с тем, связь средств массовой информации с духовными ценностями общечеловеческого характера имеет внешний характер, не вытекающий из их сущности. Опыт показывает, что возможности утверждения общечеловеческих ценностей средствами массовой информации достаточно ограничены и весьма зависят от различного рода конъюнктурных моментов. В этих условиях попытки средств массовой информации играть собственную роль в политическом воспитании населения, обособиться от других субъектов этого процесса, не могут привести к положительным последствиям. Достаточно

наглядно это проявляется в позиции отдельных редакций изданий, которые пытаются не только воздействовать на сознание, утверждая под маской гласности и нового политического мышления самые чудовищные измышления, навеянные политической конъюнктурой, но и манипулируют политическим поведением, особенно в период избирательных компаний. В результате борьба литературных пристрастий и столкновение авторских позиций вырождаются не только в беспринципную борьбу за подписчика, зрителя, слушателя, но, прежде всего, ведут к разжиганию различного рода политического экстремизма.

На деле это способствует не столько политическому воспитанию, сколько оболваниванию. Вследствие этого разжигаются дурные страсти, популистские настроения, формируются настроения ситуации политического психоза, опасные самыми безответственными действиями. Подводя некоторые итоги, представляется правомерным сформулировать следующие выводы. Складывающаяся в настоящее время система субъектов политического воспитания представляет собой диалектическое отрицание той системы, которая формировалась на предшествующих этапах развития страны. Эта система носит плюралистический характер, поскольку партии, СМИ и государство выступают как независимые субъекты политического воспитания, каждый из которых играет собственную роль.

Характер современной системы политического воспитания в обществе – плюралистический, но не полицентристский. Центр системы – общечеловеческие ценности, современная политическая культура демократического типа.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гегель Г.-В.-Ф. Сочинения : в 14 т. М., 1934. Т. IV.
2. Грамши А. Формирование человека. М., 1984.

Художественное пространство

В статье рассматривается проблема пространства в искусстве. Ставятся вопросы трудности характеристики художественного пространства.

Ключевые слова: пространство; художественное пространство; скульптура; искусство.

О. N. Shorov

Art Space

In article the space problem in art is considered. Questions of difficulty of the characteristic of art space are put.

Key words: space; art space; sculpture; art.

Как иногда ваяешь в твердом камне
В чужом обличье собственный портрет.
Микеланджело

Понятие художественного пространства в своем развитии восходит к живописи, скульптуре, театру и др. видам искусства, в которых художественное повествование разворачивается в физическом пространстве. В дальнейшем содержание данного понятия расширилось, и оно стало охватывать те виды искусства, которые не разворачиваются непосредственно в таком пространстве (литература, музыка и др.).

Формирование общего понятия художественного пространства было обусловлено двумя обстоятельствами: во-первых,

неопределенностью пространства (как и времени) в античности и Средневековье и, во-вторых, отождествлением в Новое время художественного пространства с простым воспроизведением в искусстве реально существующего пространства, с представлением об искусстве как размещении художественных форм в научно фиксируемом трехмерном пространстве.

В Новое время сам мир, включающий не только космос, природу, но и историю, впервые начинает представляться как картина. Картина есть изображение чего-то. Картина мира – это как бы полотно сущего в целом. Картина, замечает Хайдеггер, означает, что сама вещь стоит перед нами так, как с ней для нас обстоит дело. Составить себе картину чего-то значит: поставить перед собой само сущее так, как с ним обстоит дело, и постоянно иметь его так поставленным перед собой. «Картина мира, сущностно понятая, означает не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины. Сущее в целом берется так, что оно только тогда становится сущим, когда поставлено представляющим и устанавливающим его человеком» [4].

Характерная особенность мира, ставшего картиной, в том, что он является определяющим и обязывающим для человека: «Представлять, – говорит Хайдеггер, – здесь значит: самостоятельно ставить нечто перед собой и удостоверить представленное как таковое. Это удостоверение не может не быть расчетом, ибо только вычислимость представляемого гарантирует заведомую и постоянную уверенность в нем. Представление – уже не раскрытие себя вещам, а схватывание и постижение. Сущее уже не присутствующее, а лишь противопоставленное в представлении, предстоящее. Представление есть наступательное, овладевающее опредмечивание. Представление стогнет, таким образом, все в единство такого представленного» [4].

По Хайдеггеру, онтологически верно понятый «субъект», или присутствие, пространен. Поскольку присутствие пространственно, пространство (как область) предшествует всякому контакту субъекта с миром. Пространство характеризуется вещественным наполнением, предметностью и антропоцентричностью. По Хай-

деггеру, нельзя сказать ни что пространство в субъекте, в смысле заранее-принадлежности к сперва еще безмерному субъекту, выбрасывающему из себя пространство, ни что мир – в пространстве. Пространство не обретается в субъекте, ни он не созерцает мира, «как если бы» тот был в пространстве.

Физическое трехмерное пространство не дано субъекту изначально, оно появляется, когда мир утрачивает специфичность среды и становится природным миром. «Мир» как подручное целое средств распространяется при этом до системы всего лишь наличных протяженных вещей. Проблема интерпретации бытия пространства требует учета как предметного его содержания, так и раскрытия возможностей бытия вообще и его онтологически концептуальной интерпретации. В феномене пространства не найти ни единственной, ни даже первичной среди прочих онтологической определенности бытия внутримирного сущего. Пространство может быть схвачено лишь в возвращении к миру.

В пространстве дает о себе знать и вместе с тем таится событие. Эту черту пространства трудно разглядеть, особенно пока физически-техническое пространство считается тем единственным, к которому всегда должна привязываться всякая пространственная характеристика. Событие есть вмещение в двояком смысле: как допущение и устройство. Во-первых, простор уступает чему-то. Он дает править открытости, допускающей, среди прочего, явиться и присутствовать вещам, от которых оказывается зависимым человеческое обитание. Во-вторых, простор приготавливает вещам возможность принадлежать каждая своему «для чего» и, исходя из этого, друг другу.

Хайдеггер отмечает два возможных истолкования соотношения мест и простора. Первое из них можно назвать «абсолютистским»: места – это всего лишь результат и следствие вместительности простора; согласно второму, «релятивистскому», истолкованию, простор получает собственное существо от собирающей действительности мест. Хайдеггер склоняется ко второму истолкованию и полагает, что собственное существо простора нужно искать в местности как его основании, понимая местность как «взаимную

игру мест». Место не располагается в заранее данном пространстве типа физически-технического пространства. Это последнее впервые только и развертывается под влиянием мест определенной области. Этот же подход обосновывался Хайдеггером ранее в «Бытии и времени», когда он, обсуждая пространство, от «пространственности внутримирно подручного» переходил к «пространственности бытия-в-мире» и представлял изотропное бесконечное пространство как высокого уровня абстракцию, применимую лишь в частной области науки и техники. Для понимания пространства важно также, указывает Хайдеггер, иметь в виду, что «вещи сами суть места, а не просто принадлежат определенному месту».

Художественное пространство как результат взаимодействия искусства и пространства должно пониматься не как воспроизведение или покорение физически-технического пространства, а исходя из понимания места и области.

Это означает, в частности, что искусство – вовсе не овладение пространством, а скульптура – не противоборство с пространством. Пространство скульптуры – это три взаимодействующих пространства: пространство, внутри которого находится скульптурное тело как определенный наличный объект; пространство, замкнутое объемами фигуры; и пространство, остающееся как пустота между объемами. Данные пространства, порожденные художественным образотворчеством, не могут быть всего лишь разновидностями объективированного – научно-технического пространства.

Скульптурный образ телесно воплощает место, пространства образа облачают что-то внутреннее, противопоставляя его внешнему. Выражение «объем скульптурного образа», замечает Хайдеггер, отвлекается от этого. Данное выражение «должно было бы утратить это свое имя, значение которого лишь так же старо, как техническое естествознание нового времени». Никакого другого термина сам Хайдеггер не предлагает: ищущие мест и местообразующие черты скульптурного воплощения должны будут остаться пока безымянными.

Пустота пространства обычно представляется как просто нехватка, как отсутствие заполненности полостей и промежуточных

пространств. Однако пустота, говорит Хайдеггер, сродни собственному существу места, и потому она вовсе не отсутствие, а произведение. Здесь Хайдеггер следует ходу мысли Аристотеля, который также рассматривал пустоту непосредственно вслед за пространством («местом»). Подобно Аристотелю, считавшему пустоту возможной разве что в смысле причины движения, Хайдеггер, понимающий причину как произведение, выведенное к явленности, истолковывает пустоту не как просто отсутствие, а как произведение.

На такое толкование пустоты намекает, замечает Хайдеггер, и обычный язык. В глаголе «пустить» звучит впускание, в смысле сосредоточенного собирания, царящего в месте. Пустой стакан – это стакан, собранный в своей высвобожденности и способный впустить в себя содержимое; опускать плоды в корзину – значит предоставлять им это место. Пустота – не ничто. Она также и не отсутствие. В частности, в скульптурном воплощении «пустота вступает в игру как ищущее-выбрасывающее допускание, создание мест». Скульптура является, таким образом, телесно-воплощающим произведением мест. Посредством них она оказывается открытием областей возможного человеческого обитания, возможного пребывания окружающих человека, касающихся его вещей. Скульптура: телесное воплощение истины бытия в ее создающем места про-из-ведении. Хайдеггер оговаривается, что все это не указывает еще со всей ясностью на собственное существо скульптуры как вида изобразительных искусств.

Прежде всего, пространственность многообразна, и художественное пространство является одним из важных ее видов, наряду с повседневным и другими видами пространства. Художественное пространство автономно и не сводимо к какому-то другому виду пространства как к чему-то более фундаментальному. Оно не сводимо, в частности, к пространству науки и техники, являющемуся изотропным и бесконечным.

Правильное истолкование художественного пространства предполагает понимание сути пространства как такового, поскольку художественное пространство – это способ, каким художественное произведение пронизано пространством.

Пространство связано в первую очередь с понятиями простирания, простора, места и области как совокупности вещей в их открытости и взаимопринадлежности. Простор – не изначальное вместилище мест, а система отношений мест, результат их собирающей действительности. При этом вещи сами являются местами, а не просто находятся в определенном месте.

Художественное пространство как результат эстетического переосмысления пространства должно пониматься не на основе пространства науки и техники, а как взаимодействие мест и области, как ограниченная рамками произведения искусства «игра мест». Художественное пространство не является покорением или преодолением какого-то иного пространства. Оно – самостоятельная и ни к чему другому не сводимая сущность. Оно облекает что-то внутреннее, противопоставляя его внешнему, включенные в него объекты ищут мест и сами являются местами.

Перед художниками всегда стояла трудная задача изобразить трехмерный мир в двухмерном пространстве. Немецкий эстетик, теоретик неоидеализма К. Фидлер (1841–1895) говорил об искусстве как процессе формотворчества, в котором достигается господство упорядоченности, и в частности особой пространственной упорядоченности, над хаосом. Особую форму видения в изобразительном искусстве, способную поднять полученные нами впечатления на высоту «определенности и чистоты» и ведущую к познанию «чистой формы» предметного мира («формы бытия»), Фидлер называл «абсолютным зрением» (по аналогии с «абсолютным слухом»). Он полагал, что воссоздание «чистой формы» несовместимо ни с натурализмом, копирующим реальность, ни с импрессионизмом, искажающим ее [3].

Ученик Фидлера скульптор А. Гильдебранд попытался развить теорию учителя на материале скульптуры и говорил об особой форме восприятия. С его точки зрения, пространственное явление есть продукт различных, совместно действующих в природе элементов, как, например, предмета как формы бытия, его локальной краски, источника света (качество и направление его), положения, занимаемого зрителем по отношению к предмету. Пространствен-

ные же ценности окажутся более или менее богатыми скрещениями или узлами данных природных действий. В них мы встречаемся с некоторыми совместными действиями по существу своему не связанных элементов природы, в них проявляется некоторое единство. Доступное только зрению и одновременно сообщающее ему нечто о целом ряде разъединенных отношений. В результате возникает пространственная ориентировка представления о пространственном положении вещей. В них заключается возможность привести в связь необходимости и обусловленности в данном явлении отдельные предметы, которые сами по себе, по каким-либо реальным основаниям, не состоят ни в какой необходимой связи и не занимают никакого необходимого пространственного положения друг к другу. Так пишет Гильдебранд и продолжает: в открытии пространственных ценностей явления лежит специальная художественная сила и дарование художника, и что в художественном произведении изобразительная и объединяющая способность принадлежит собственно пространственным ценностям [1].

Шпенглер первым детализировал концепцию художественного пространства и с особой резкостью подчеркнул важность пространства не только для индивидуального восприятия, но и для культуры в целом, и для всех видов искусства, существующих в рамках конкретной культуры. Он первым обратил внимание на то, что художественное пространство формируется в недрах определенной исторически сложившейся культуры.

Так, западное представление о бесконечном пространстве непостижимо для других культур точно так же, как их прасимволы непонятны западной культуре. Когда люди западной культуры говорят о пространстве, пишет Шпенглер, они мыслят приблизительно одинаково [5].

Одна из наиболее своеобразных, детально разработанных концепций художественного пространства принадлежит известному русскому философу П. А. Флоренскому.

«Вопрос о пространстве, – говорит Флоренский, – есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, – в миропонимании вообще» [2]. Он различает три понятия пространства,

не тождественные между собою: геометрическое, или абстрактное пространство, физическое пространство и физиологическое пространство, в котором соединяются зрительное, осязательное, слуховое и другие пространства с их дальнейшими более тонкими подразделениями. Нет оснований утверждать, что физическое пространство является трехмерным евклидовым пространством. «Не говоря уже о пространствах обонятельном, вкусовом, термическом, слуховом и осязательном, которые не имеют ничего общего с пространством Евклида. Нельзя миновать и того факта, что даже зрительное пространство, наименее далекое от евклидовского, при внимании к нему оказывается от него глубоко отличным; а оно-то и лежит в основе живописи и графики, хотя в различных случаях оно может подчиняться и другим видам физиологического пространства – и тогда картина будет зрительной транспозицией незрительных восприятий». Здесь примечательно широкое понимание Флоренским пространства, включение в него не только зрительного, но и слухового (как у Шпенглера), осязательного и других пространств; зрительное пространство отлично от геометрического и может формироваться в результате не только чисто зрительных ощущений, но и «незрительных восприятий».

Художественное пространство, по Флоренскому, не одно только равномерное, бесструктурное место, не простая графа, а само – своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение. Предметы как «сгустки бытия», подлежащие своим законам и потому имеющие каждый свою форму, довлеют над пространством, в котором они размещены, и потому не способны располагаться «в ракурсах заранее распределенной перспективы».

Флоренский прямо высказывает идею социокультурной детерминации художественного пространства: стиль в искусстве определяется своим временем; смена эпох означает смену стилей изобразительности.

Причину того, что художник, а точнее, определяющая его творчество эпоха, может выбирать, в конечном счете, то или иное толкование художественного пространства, Флоренский видит

в символизме всякого искусства. Изображение предмета не есть копия вещи, оно не удваивает фрагмент реального мира, но указывает на подлинник как его символ. Натурализм, или иллюзионизм, как подражание действительности и внешняя правдивость, не только не нужен, но и невозможен. Изображение есть символ, всегда, всякое изображение, и перспективное, и не-перспективное, какое бы оно ни было, и образы искусств изобразительных отличаются друг от друга не тем, что одни – символичны, другие же якобы натуралистичны, а тем, что, будучи равно не натуралистичными, они суть символы разных сторон вещи, разных мировосприятий, разных степеней синтетичности. Разные способы изображения отличаются друг от друга не так, как вещь от ее изображения, а – в плоскости символической. Одни более, другие менее грубы; одни более, другие менее совершенны; одни более, другие менее общечеловечны. Но природа всех – символична.

Флоренский выделяет два «опыта мира», два типа культуры: созерцательно-творческий и хищнически-механический. Для первого типа культуры подлинной реальностью является высшая, духовная реальность; для второго типа реальность – это внешний, материальный мир. Эти два типа культуры чередуются в истории. Древность и Средние века считали реальностью духовную реальность и исповедовали внутреннее отношение к жизни. Новое время стало считать реальностью внешний, предметный мир и практиковать сугубо внешнее отношение к жизни. Эта цель не согласуется с иллюзионистским воссозданием действительности художником на основе прямой перспективы. Только «рационалистический», сухой и ограниченный ум, направленный на ближайшие практические цели, может удовлетвориться такого рода внешним подобием.

Проблема перспективы (геометрической глубины пространства) связывается, таким образом, Флоренским с представлением об основных задачах искусства, далее – с философской идеей о «первообразе» как глубочайшей реальности, требующей выражения в художественном образе, не могущем быть подобным ей, а лишь символизирующим ее.

Избранная система перспективы – центральный прием организации художественного пространства, влекущий за собой целый ряд вспомогательных, связанных с ним средств. В случае обратной перспективы, характерной для искусства религиозных культур, в числе таких средств раскрышки, подчеркивания, разноцентренность, своеобразная светотень, линия. Пространство искусства Нового времени является глубоким в специфическом геометрическом, или формальном, смысле. Глубина достигается здесь за счет особого технического приема – использования геометрического построения, равнодушного к тому, что изображается на картине. Пространство средневекового изображения, неглубокое в этом смысле, является, однако, глубоким в интуитивном смысле: оно упорядочено таким образом, что каждая изображенная вещь занимает свое, только ей присущее место. Если «место» вещи в геометрически выверенном пространстве не зависит от других вещей, то «собственное место» ее в интуитивном пространстве определяется в первую очередь ее взаимоотношениями с иными изображенными объектами. В этом смысле переход от средневековой живописи к живописи Нового времени есть прежде всего переворот в трактовке глубины пространства, переход от интуитивного понимания глубины к ее геометрическому истолкованию.

Даже фрагментарное сопоставление античного, средневекового искусства и искусства Нового времени позволяет увидеть определенные устойчивые тенденции в истории представлений о художественном пространстве.

Одна из таких тенденций — все более тесное слияние в изобразительном искусстве пространства и времени и, соответственно, пространства и движения. В античности и в Средние века пространство произведения искусства явно оторвано от времени. Художественное пространство оказывается в результате статичным, лишенным внутренней динамики, движение во времени передается внешним образом, при котором не соблюдается ни единство пространства, ни единство времени изображаемых событий. Интерес к динамическому темпу, к становлению, к временной многомерности событий обнаруживается лишь позднее, в живописи Нового

времени. В новейшее время этот процесс слияния пространства и времени в единый пространственно-временной континуум заметно углубляется.

Еще одна тенденция – это все более тесное слияние в произведении искусства пространства и предмета. Художественное пространство античности и Средневековья является пространством с явным превалированием предмета. В античной живописи отсутствует не только единая, но даже доминирующая система перспективы. Здесь нельзя говорить и о многоперспективности изображения. И вместе с тем в античности есть определенные намеки на последующие формы перспективы. В Средние века художественное пространство вторично в отношении изображаемого. Главное внимание уделяется самим предметам, пространство создается из композиционного единства всех изображенных элементов и реально выявляется только в психике воспринимающего субъекта. Изображение многоперспективно, отдельный предмет рассматривается со своей точки зрения и в своей системе перспективы.

Характерная для античности и Средних веков трактовка художественного пространства является, в сущности, своеобразным преломлением в искусстве типичного для этих эпох малого внимания и даже безразличия к пространственным отношениям. Пространство воспринималось как одна из эмпирических данностей, не особенно важная с точки зрения структуры бытия.

В Новое время пространство оказывается уже первичным относительно изображаемых явлений. Оно предстает как безразличноеместилище изображаемых вещей, как пустой ящик, в который может быть вложено все, что угодно. Какими бы ни были изображаемые события и объекты, это не налагает отпечатка – или делает это в незначительной степени – на основные принципы структурирования художественного пространства и, прежде всего, на центральное требование неуклонной реализации системы прямой перспективы.

Эта художественная трактовка пространства созвучна господствовавшим в Новое время представлениям о пространстве как фундаментальной характеристике реального мира, характеристике, совершенно не зависящей от других его черт.

Уже в рамках искусства Нового времени возникает своеобразная «антипространственная» тенденция иррационализации пространства и поглощения его временем. Ранние симптомы этой тенденции есть уже у романтиков XIX в. В дальнейшем стремление к «антипространственному» методу ярко проявилось на рубеже XIX–XX вв. в концепции символистов. Своего апогея культ времени достиг в живописи футуристов, картины которых теряют всякое пространственное единство.

В наше время художественное пространство перестало быть простым «вместилищем вещей», вступило с этими вещами в тесную, подвижную связь. Такое динамическое пространство обуславливается и деформируется вещами и, соответственно, может оказываться разным в зависимости от изображаемых явлений. Пространство и его «наполнение» «проникают», взаимообуславливают и взаимопределяют друг друга.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1991.
2. *Фидлер К.* Schritten uber Kunst. Leipzig, 1896.
3. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // РОЕТИСА. [Сайт]. [URL]: http://philologos.narod.ru/flogensky/fl_space.htm#zp (дата обращения 12.09.2012).
4. *Хайдеггер М.* Время картины мира. Статьи и выступления. М., 1993.
5. *Шпенглер О.* Закат Европы. Т. I. М., 1993.

Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Дэвид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов

В статье рассматривается английская традиция взаимосвязи литературы и живописи, заложенная Уильямом Хогартом (1697–1764) в XVIII в. Анализируется наследие Джона Мартина (1789–1854) как продолжение этой традиции в первой половине XIX в. Разбирается вопрос о влиянии его творчества на развитие нового изобразительного метода конца XIX – начала XX в. – немое кино. Прослеживается связь фильмов выдающихся режиссеров с эстетической программой художника.

Ключевые слова: английское искусство; Уильям Хогарт; Джон Мартин; немое кино; итальянский «пеплум»; «Кабирия»; Джованни Пастроне; Дэвид Гриффит; «Нетерпимость»; советское кино; Сергей Эйзенштейн; «Броненосец Потемкин»; архитектура; Потемкинская лестница.

Т. P. Evseeva

John Martin, William Hogarth, Giovanni Pastrone, David Griffith, Sergei Eisenstein: Relationship Aesthetic Views

The subject of the article is an English tradition of co-relation between literature and fine arts founded by William Hogarth (1697–1764) in the XVIIIth century. The Heritage of John Martin (1789–1854) is analyzed as a continuation of that

tradition in the first half of the XIXth century. The influence of his work on the development of silent cinema, a new vibrant art technique of the end of XIXth century – beginning of XXth century is considered. Connection between the films of outstanding film-makers and aesthetic programme of the artist has been researched.

Key words: English art; William Hogarth; John Martin; silent cinema; Italian «replum»; «Cabiria»; Giovanni Pastrone; David Griffith; «Intolerance»; soviet movie; Sergei Eisenstein; «Battleship Potemkin»; architecture; Potemkin staircase.

Литературные сюжеты играли важную роль в искусстве Англии, где традиция взаимосвязи литературы и живописи существовала с XVIII в. Первым эстетическую программу о совместных поисках сущности красоты художниками и литераторами выдвинул Уильям Хогарт в своем трактате «Анализ красоты» (1753). В нем он сопоставил труд писателей и живописцев и призывал последних уподобляться первым, создавая картины, наводящие зрителя на серьезные размышления. «Хогарт нарушил представление о живописи как статичном виде искусства; он драматизировал свои произведения, передавая явления и образы в их динамике. ... В очерк «О гении и характере Хогарта» (1811) Лэм включил фразу, ставшую крылатой: «На все другие картины мы смотрим, его гравюры мы читаем». Лэм приводит в этом очерке слова некоего джентльмена, который на вопрос о том, какие книги в своей библиотеке ценит больше всего, ответил: «Шекспира и затем Хогарта» [1, с. 183].

«Анализ красоты» занимает важное место в истории английской эстетической мысли. Как представляется автору статьи, прямым наследником заветов дидактического начала в живописи Хогарта является Джон Мартин. Обращение его к иллюстрированию библейского цикла (1831) выдвинуло перед художником на первый план задачи повествовательности в русле концепции, предложенной Хогартом, – кисти, созданной для рассказа и обучения. Мартину для иллюстрирования «Семейной Библии» необходима была новая трактовка прочтения цикла. Так как книга предназначалась в первую очередь для рассказа и обучения детей – она должна была быть занимательной и богато иллюстрированной. Фолиант содержит множество исторически точных изображений деталей быта

древних народов: посуды, одежды и утвари. И работы Мартина с его попытками исторически точных реконструкций городов, с его любовью к показу мельчайших деталей и тягой к вещественности и материальности изображенного идеально подходили к концепции этого издания. А создать убедительную художественную форму произведения мастеру во многом помогло теоретическое наследие Хогарта. Сочинение он начинает с приведения отрывка из «Трактата об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры» (1584) итальянского художника и теоретика искусства Джованни Ломатцо (1538–1592), идеи которого развивает и объясняет далее: «Рассказывают, что Микеланджело дал следующее наставление своему ученику художнику Марку из Съены: *в основу своей композиции он всегда должен класть фигуру пирамидальную, змеевидную и поставленную в одном, двух и трех положениях*. В этом правиле (по моему мнению) заключается вся тайна искусства, потому что величайшее очарование и жизнь, какие только может иметь картина, – это передача *Движения*, которое художники называют *духом* картины. Нет такой формы, которая выражала бы движение лучше, чем пламя или огонь, который, согласно Аристотелю и другим философам, является наиболее деятельным из всех других элементов. Поэтому форма языка пламени наиболее пригодна для изображения движения. Пламя имеет форму *Конуса*, или острия, которым оно будто бы рассекает воздух, чтобы подняться в свою, присущую ему сферу. Таким образом, композиция, которая имеет эту форму, будет наиболее красивой» [2, с. 32].

Графическое цитирование пособия Хогарта ощущается во многих композициях Мартина, которого называют иногда отцом кинематографии. Многими исследователями отмечается его влияние на творчество американского режиссера Дэвида Гриффита (1875–1948), и это закономерно. Однако влияние художника гораздо шире, ибо в своем творчестве он заложил основы не одного, а нескольких жанров киноискусства. Представляется необходимым разобрать вопрос о влиянии творчества Джона Мартина на развитие нового образительного метода конца XIX – начала XX в. – «ожившие картины», немое кино.

Создатели первых фильмов с помощью технических достижений воплотили эстетическую программу художника, описанную им в памфлете к «Пиру Валтасара» – «перспективу света» и «перспективу чувства». Динамичные и экспрессивные театрализованные «пантомимы» мастера с большой «массовкой» и контрастным освещением полностью совпадали со стилистикой «Великого Немого». Можно предположить, что эстафету мартиновских живописных полотен «Содом и Гоморра», «Последние дни Помпеи и Геркуланума», «Потоп» принимает фильм «Кабирия» (1914) итальянского режиссера Джованни Пастроне (1883–1959) – прообраз жанра исторического кино – «пеплум». (Для него характерны: использование античных или библейских сюжетов, батальные сцены и масштабные панорамные съемки с большой массовкой. В фильмах не всегда ставится задача достоверного воссоздания событий. Это некая историческая фантазия, сконцентрированная более на зрелищности, нежели на реальных фактах.) Сначала свой фильм Пастроне назвал «Симфония огня». Он вызывает в памяти произведения Мартина, картина снята в лучших традициях возвышенной оперы и исторической экстрараганзы, сюжет которой разворачивается в декорациях Рима и Карфагена, сражающихся против Ганнибала (247–183 гг. до н.э.). Премьера состоялась в Италии. (После «Кабирии» там было налажено поточное производство экшенов, в которых вымышленные античные герои сражались с врагами из разных эпох: варварами, татаро-монголами, вампирами.) Через месяц «Кабирию» показали в Нью-Йорке. Там ее увидел Дэвид Гриффит, который в это время работал над сюжетом современной американской истории «Мать и закон».

Представляется необходимым отметить еще два факта, ускользающих от внимания исследователей: 1) Гриффит родился в семье эмигрантов англо-валлийского происхождения; 2) трилогия Мартина после смерти мастера двадцать лет путешествовала по Америке, и там распродавались гравюры художника. (Финал будущего фильма Гриффита несет в себе отпечаток картин «Великий день его гнева», «Страшный суд» и «Равнины небес».) Режиссер был очень впечатлен итальянским фильмом. У него родился новый замысел –

«Нетерпимость: борьба любви на протяжении веков» (1916), повествование о том, как любовь и милосердие много веков сражаются с ненавистью и интолерантностью. Именно с «Нетерпимости» начался отсчет истории кино как особого вида искусства. Гриффит продолжил дидактическую традицию Хогарта и пытался донести христианские ценности и мировоззрение Мартина новейшими для того времени средствами. Первоначально режиссер хотел снять эпохальное произведение в 80 частях и выпускать серии. Однако средств хватило только на 14 частей. К сюжету современности Гриффит добавил еще три: древняя Иудея (в пылу религиозной нетерпимости фарисеи предали Христа); Вавилон (борясь за власть, жрецы предали Валтасара); Франция 1572 года (борьба между католиками и гугенотами вызвала резню в ночь святого Варфоломея). Единым целым параллельных действий явился образ женщины, качивающей ребенка в колыбели (колыбель человечества), рефреном – стихи американского поэта Уолта Уитмена (1819–1892) из цикла «Морские течения» – «Из колыбели, вечно баюкающей» (1855).

Для воссоздания обстановки древнего ассирийского царства Гриффит использовал произведения Мартина, в изобразительный ряд фильма режиссер даже включил картину художника «Падение Вавилона». Мы можем ее увидеть в окне, когда верховный жрец оглядывает город, задумывая предать его Киру. Декорации дворца Валтасара полностью воспроизводят здания и архитектурные детали, так тщательно написанные художником: балконы, колонны, капители. Автору статьи особенно хочется заострить внимание на лестнице – любимой детали английского мастера, помогающей ему создать головокружительные архитектурные построения. Вслед за Мартином режиссер выносит на нее сцену «Пир Валтасара» и, чтобы продемонстрировать безудержное веселье во дворце во время захвата его врагами, разворачивает на площадке лестницы танцы в стиле «Дягилевских сезонов» (1909–1929). Здесь необходимо вернуться к «Анализу красоты» Хогарта и его рассуждениям о движении и композиционном рисунке менуэта: «Когда танцоры посредством таких па то приподнимаются, то снова плавно опускаются,

без неожиданных рывков и остановок, они находятся ближе всего к шекспировскому пониманию красоты танца, описанной в следующих строках:

...Что бы ты, мой ангел,
Ни делала, все лучше с каждым шагом...
...Танцевать начнешь – хотел бы,
Чтоб стала ты морской волной и в плавном
Движеньи вечно, вечно колебалась.
«Зимняя сказка» [2, с. 207].

Русские кинопрокатчики установили деловые связи со своими заокеанскими коллегами еще в начале 1910-х гг. После триумфа «Нетерпимости» в 1916 г. в Америке картина Гриффита была куплена, однако выпустить ее в прокат не успели: грянула революция 1917 года. Через несколько лет картину случайно обнаружили, сократили и перемонтировали (вырезали сюжет о «Древней Иудее») и выпустили на советские экраны в 1921 г. под названием «Зло жизни». Этот фильм совершил переворот в мировом киноискусстве, благодаря ему сформировался новаторский взгляд на основные принципы построения кадра. Гриффит первый разработал приемы монтажа как творческого процесса – съемку крупных, дальних, средних планов и движения с помощью резких наплывов. В 1935 г. он получил «Оскара» «за вклад в развитие кино».

«Нетерпимость» оказала влияние на целую плеяду советских режиссеров 1920-х гг.: Л. В. Кулешова (1889–1970), Д. Вертова (1895/1896–1954), В. Н. Пудовкина (1893–1859), Г. Н. Козинцева (1905–1973), Л. З. Трауберга (1902–1990) и Сергея Эйзенштейна (1898–1948). Великий советский режиссер в 1942 г. написал статью «Диккенс, Гриффит и мы», где с точки зрения английской литературной традиции анализировал истоки зарождения киноискусства: «От Диккенса, от викторианского романа ведет свое начало самая первая линия расцвета эстетики американского кино, связанная с именем Дэвида Уарка Гриффита» [3, с. 129]. Сергей Эйзенштейн резюмировал: «Мы не должны забывать еще одного обстоятельства, связанного с творчеством Диккенса во-

обще. Думая о нем и „уютной“ старой Англии, мы легко способны забыть тот факт, что произведения Диккенса не только на фоне английской литературы, но и вообще всей мировой литературы той эпохи выделялись как произведения художника-урбаниста. Он первый ввел в литературу заводы, машины, железные дороги» [3, с. 146]. Однако к времени расцвета творчества великого романиста в изобразительном искусстве Англии уже были созданы яркие образы Промышленной революции: «Чугунолитейный завод» 1805 г. де Лоутербурга (1740–1812); «Дождь, пар и скорость» (1844) Уильяма Тернера (1775–1851) и иллюстрации Мартина к «Потерянному Раю» Мильтона (1827). Необходимо отметить, что «Диккенс впервые встретился с Джоном Мартином ... в 1836 году» [5, с. 124] и впоследствии входил в круг друзей художника. (Но эта тема требует отдельного рассмотрения.)

Традицию поиска наиболее выразительных кадров Сергей Эйзенштейн продолжил в съемках своего эпохального фильма «Броненосец Потемкин» (1925). Обобщая свой опыт, в 1934 г. он написал статью для своего фундаментального труда «Искусство мизансцены» (учебник режиссерского мастерства) – «Органичность и образность» [4]. В ней он подробно рассматривает художественные принципы построения театральных мизансцен в XVIII в. с точки зрения искусства кинематографа, анализируя эстетику линии Хогарта. Эпиграфом его работы служат слова французского писателя второй половины XIX в. Ги де Мопассана (1850–1893): «Архитектура умерла в настоящее время, в этот век еще артистический, но, по-видимому, утративший дар создавать прекрасное из камня, таинственный секрет очаровывать линиями, умение придавать грацию монументам. Мы разучились, кажется, понимать и знать, что одна пропорциональность стены может дать такую же художественную радость, внушить такое же глубокое и тайное волнение, как какое-нибудь произведение Веронезе, Веласкеса или Рембрандта...» [4, с. 652]. Через извилистость построений мизансцен Хогарта Эйзенштейн подходит к графическому и динамическому решению своей знаменитой сцены на Потемкинской лестнице в «Броненосце Потемкине».

(Светлейший князь Михаил Воронцов (1782–1856) – губернатор Одессы распорядился построить ее в подарок своей жене. Проект был разработан в 1825 г. архитекторами А. Мельниковым (1784–1854), Ф. Буффо (1796–1867). В 1837–1841 лестница была построена английским инженером Джоном Уоптоном (1774–1853) совместно с русским – Ю. Морозовым (1798–1858). Тогда и сейчас ей давали определения колоссальной и гигантской. У автора статьи образная концепция проекта вызвала ассоциации с гравюрой Мартина к «Потерянному Раю» – «Сатана, обозревающий восхождение на небо». Выдающийся архитектор, академик Петербургской академии художеств, представитель позднего ампира Авраам Мельников (1784–1854) так ее и задумал, как лестницу на небо.)

Эйзенштейн пишет о внутренней динамике построения композиций: «Примитивная геометрическая пропорциональность есть лишь относительное и относительно грубое приближение к этой гораздо более сложной и изысканной пропорциональности. Принадлежность к одной или другой системе придает группам произведений искусства обозначение принадлежности либо к „динамической“, либо к „статической“ „симметрии“, „используя обозначение симметрии в первоначальном греческом смысле как аналогии; дословно оно обозначает соотношение элементов формы в рисунке или в организме по отношению к целому. В рисунке это то начало, которое устанавливает правильное соотношение многообразия в единстве“ (Джей Хембидж, Введение. С. XIV). „Статическая симметрия“ свойственна сарацинской, магометанской, китайской, японской, персидской, индусской, ассирийской, коптской, византийской культурам, готике и Ренессансу. Греческое и египетское искусство базируется на „динамической симметрии“. Превосходство второй над первой очевидно, как только они подвергнутся сличению... <...> Внешне изобразительная сторона отображаемого явления может даже отпадать. Тогда вместо скульптуры мы получим архитектуру, где внешне изобразительный момент отсутствует, но момент отображения явлений природы, и в частности человеческой природы, продолжает оставаться внутри самих закономерностей архитектурных

пропорций... <...> Возвращаясь еще раз к вопросу статической и динамической „симметрии“ (в греческом понимании термина), надо отметить, что традиция их дошла и сохранилась вплоть до самого нового и высшего вида искусств – кино. Обе линии достаточно рельефно представлены в монтажных методах советского киноискусства. К первому „геометрическому“ типу монтажа относятся, вслед за Кулешовым, работы Вертова и Пудовкина... Другая линия представлена моими работами. Изредка пользуясь приемом геометрических пропорций в строе монтажа (например, „Лезгинка“ в „Октябре“), я в наиболее удачных разрешениях всегда приближаюсь к типу „динамической симметрии“ („Лестница“ в „Потемкине“, „Крестный ход“ в „Старом и новом“)» [4, с. 663–665].

Дальнейшее описание Эйзенштейном своего творческого метода монтажа автор статьи с полным основанием может отнести к проблемой восприятия картин Мартина зрителями, которая не была присуща людям XIX в., в силу отсутствия в их век искусства кинематографа, обучающего людей мыслить в протяженности времени, разных географических пространств и исторических эпох. Мартин подошел очень близко к приему монтажа и в своих повествовательных циклах: библейском и к «Потерянному Раю» Мильтона, в серии картин к «Метаморфозам» Овидия, к «Манфреду» Байрона, вавилонской серии, противопоставлении жизни Пандемониума и Рая, трилогиях «Потоп» и особенно в эпохальном последнем шедевре «Страшный Суд». «В нашем случае кусок рассматривается с точки зрения всей своей органической цельности... Этот комплекс включает не только оптические, двигательные и анекдотические элементы куска. Он в основном делит на суммарное эмоциональное и смысловое звучание куска в целом. И эта его „величина“ является мерилем сопоставления с другим куском, рассмотренным так же» [4, с. 665]. Мартину был присущ внутренний монтаж своего творчества, он единственный из людей видел его в неразрывной связи и единстве, а не по отдельным разрозненным картинам, представленным на ежегодных выставках. Однако после его единственной прижизненной

экспозиции он стал гравером. Посетивший ее издатель Проветт почувствовал в художнике тот оригинальный творческий потенциал, который привел к успеху их обоих. Именно поэтому, уже став признанным графиком, Мартин постоянно обращается к своим ранним композициям и экспериментирует с ними, переделывая то в новые гравюры, то в живописные полотна. Именно поэтому зрители устали от работ мастера, а исследователи запутались в его творческих интерпретациях.

Поздний период творчества живописца (после выполнения заказов к «Библии» и «Потерянному Раю») цикличен, и в основном полон противопоставлений: «Потоп» – «Христос, успокаивающий бурю»; «Разрушение Помпеи и Геркуланума» – «Разрушение Содомы и Гоморры»; «Пандемониум» – «Небесный город и река блаженства»; «Создание мира» – «Последний человек». Многие современники называли Мартина гением. Конечно, недостаток профессионального образования иногда сказывается на его работах. Но по силе мысли, по мощи выражения философских идей и по смелости художественных концепций, почти на полвека опередивших свое время, он очень близок к понятию гения.

Эйзенштейн, продолжая свои рассуждения об искусстве кино, пишет о диалектике, о законе единства и борьбы противоположностей (приведенные выше картины мастера как будто представляют его мысль визуально) и далее приводит цитату английского писателя Гавеллока Эллиса (1859–1939) о Леонардо да Винчи (1452–1519), чьи идеи можно проследить на примере произведений Мартина: «Ему казалось, что художник мог работать максимально свободно, избирая путь между светом и тьмой, и действительно, он первый из живописцев преуспел в сопряжении их – подобно тому как, по его словам, наслаждение и боль должны изображаться как близнецы, поскольку они всегда вместе, но повернуты друг к другу спиной, потому что они всегда в противоречии, – и изобрел метод кьяроскуро, благодаря которому свет раскрывает богатство тени, а тень усиливает яркость света. Никакое изобретение не могло быть более характерным для этого человека, чье постижение мира всегда включало в себя

смыкание противоположностей, и притом противоположностей, осознанных с такой глубиной, какая не выпадала на долю других людей» [4, с. 666].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Михальская Н. П. Взаимодействие культуры и живописи в истории культуры Англии // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 180–190.
2. Хогарт У. Анализ красоты. СПб., 2010.
3. Эйзенштейн С. М. Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн С. Избр. произв. : в 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 129–180.
4. Эйзенштейн С. М. Органичность и образность // Эйзенштейн С. Избр. произв. : в 6 т. Т. 4. М., 1966. С. 652–672.
5. Pendered M. John Martin, painter: his life and times. London, 1923.

Авторы

Акимова Наталья Николаевна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Заведующая кафедрой гуманитарных и философских наук;
доктор филологических наук.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 323 37 64; e-mail: akimova_natalia@inbox.ru

Арутюнян Юлия Ивановна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Доцент кафедры зарубежного искусства;
кандидат искусствоведения.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 328 01 13; +7 911 999 46 25;
e-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru

Башнин Никита Викторович

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Доцент кафедры гуманитарных и философских наук;
кандидат исторических наук.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 323 37 64; e-mail: nvbashnin@gmail.com

Бобров Филипп Юрьевич

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Доцент кафедры реставрации.
Художник-реставратор.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 323 74 61, +7 921 931 44 53; e-mail: phil21@yandex.ru

Бойцов Юрий Иванович

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Доцент кафедры гуманитарных и философских наук;
кандидат философских наук.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 323 37 64.

Гуляева Надежда Михайловна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Сотрудник кафедры гуманитарных и философских наук.
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена.
Магистрант кафедры русской литературы филологического факультета.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 323 37 64.

Гурьева Мария Владимировна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Ассистент кафедры гуманитарных и философских наук.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 323 37 64; e-mail: m-gureva@mail.ru

Евдокимова Ольга Владимировна

Российский государственный педагогический университета имени А. И. Герцена.

Профессор кафедры русской литературы филологического факультета; доктор филологических наук.
191186, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48.
Тел.: (812) 643 77 67.

Евсеева Татьяна Павловна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Аспирант кафедры зарубежного искусства.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 328 01 13; e-mail: tevseeva@hotmail.co.uk

Елизаров Евгений Дмитриевич

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Старший преподаватель кафедры гуманитарных и философских наук; кандидат экономических наук.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 323 37 64; e-mail: ffeed@mail.ru

Зуйкова Татьяна Владимировна

Нижегородский государственный лингвистический университет имени Н. А. Добролюбова.
Директор Российского культурного центра, ассистент кафедры истории, культурологии и древних языков; член Международной ассоциации искусствоведов (АИС).
603005, Нижний Новгород, ул. Минина, 31.
Тел.: (910) 796 93 70, e-mail: zuikova12@mail.ru

Мироненко Дмитрий Геннадьевич

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Соискатель кафедры русского искусства.
Свято-Троицкая Александро-Невская Лавра.
Заведующий иконописно-реставрационной мастерской
Св. Иоанна Дамаскина.
Иконописец, реставратор.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 305 77 50; e-mail: miricon@yandex.ru

Рязанова Светлана Валерьевна

Нижегородское художественное училище.
Преподаватель; член Ассоциации искусствоведов (АИС).
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Соискатель кафедры гуманитарных и философских наук.
603005, Нижний Новгород, ул. Варварская, д. 8/22.
Тел.: (831) 419 33 12; e-mail: ryzanova.sva@mail.ru

Смирнов Владимир Иванович

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Профессор кафедры гуманитарных и философских наук;
доктор философских наук.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 323 37 64; e-mail: voljski@mail.ru

Станюкович-Денисова Екатерина Юрьевна

Санкт-Петербургский государственный университет.
Старший преподаватель кафедры истории русского искусства.
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5.
Тел.: +7 921 363 10 66; e-mail: katerinastd@list.ru

Трегубенко Илья Александрович

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Ассистент кафедры гуманитарных и философских наук.
199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная., 17.
Тел.: (812) 323 37 64; e-mail: ia1223@yandex.ru

Фалеева Валерия Юрьевна

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов.
Аспирант факультета искусств.
192239, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15.
Тел.: +7 964 375 92 84; e-mail: Lady-Faleeva@yandex.ru

Цветкова Нина Викторовна

Псковский государственный университет.
Доцент кафедры литературы; кандидат филологических наук.
180760, Псков, ул. Некрасова, 24.
Тел.: (2812) 66 26 19; e-mail: tsvetkova48@yandex.ru

Шатилов Дмитрий Анатольевич

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Ассистент кафедры теории и истории архитектуры.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 310 66 06; e-mail: shatilov59@list.ru

Шоров Олег Надирович

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Аспирант кафедры гуманитарных и философских наук.
199034. Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 323 37 64.

The Authors**Akimova Natalia Nikolaevna**

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St.-Petersburg.
Head of the Chair of the Humanities and Philosophical Sciences Department; Doctor of Philology.
199034, St Petersburg, Universitetskaya Embankment, 17.
Tel.: (812) 323 37 64; e-mail: akimova_natalia@inbox.ru

Arutyunyan Julia Ivanovna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg.
Principal lecturer at the Foreign Art History Department; PhD.
199034, St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.
Tel.: (812) 328 01 13; +7 911 999 46 25;
e-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru

Bashnin Nikita Victorovich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg.
Principal Lecturer at the Humanities and Philosophical Sciences Department; PhD (History).
199034, St Petersburg, Universitetskaya Embankment, 17.
Tel.: (812) 323 37 64;
e-mail: nvbashnin@gmail.com

Bobrov Philipp Yurievich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St Petersburg.

Principal lecturer of the Restoration Department.

Painting conservator.

199034, St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: (812) 323 74 61, +7 921 931 44 53;

e-mail: phil21@yandex.ru

Boitsov Yuri Ivanovich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg.

Principal lecturer of the Humanities and Philosophical Sciences Department; Candidate of Sciences (Philosophy).

199034, St Petersburg, Universitetskaya Embankment, 17.

Tel.: (812) 323 37 64

Evdokimova Olga Vladimirovna

Russian State Pedagogical University of Herzen.

Professor of the Chair of the Russian Literature Department at the Faculty of Philology; Doctor of philology.

191186, St Petersburg, Moyka's Embankment, 48.

Tel.: (812) 643 77 67.

Eyseeva Tat'yana Pavlovna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg.

Post-graduate student of the Foreign Art History Department.

199034, St Petersburg, Universitetskaya Embankment, 17.

Tel.: (812) 328 01 13; e-mail: tevseeva@hotmail.co.uk

Faleyeva Valeria Yurievna

St Petersburg University of Humanities and Social Sciences.

Post-graduate student of the Art Department.

192238, St Petersburg, Fuchik st., 15.

Tel.: 8 964 375 92 84;

e-mail: Lady-Faleyeva@yandex.ru

Gulyaeva Nadezda Mikhailovna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St Petersburg.

Employee of the Chair of the Humanities and Philosophical Sciences Department.

Russian State Pedagogical University of Herzen.

Undergraduate student of the Chair of the Russian Literature Department at the Faculty of Philology.

199034, St Petersburg, Universitetskaya Embankment, 17.

Tel.: (812) 323 37 64.

Guryeva Maria Vladimirovna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St Petersburg.

Assistant at the Chair of the Humanities and Philosophical Sciences Department.

199034, St Petersburg, Universitetskaya Embankment, 17.

Tel.: (812) 323 37 64; e-mail: m-gureva@mail.ru

Mironenko Dmitri Gennadievich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St Petersburg.

Applicant for the PhD degree at the Russian Art Department.

The Holy Trinity Alexander Nevsky Lavra.

Head of icon-painting-restoration workshop of St John of Damascus.

Icon-painter, restorer.

199034, St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: (812) 305 77 50; e-mail: miricon@yandex.ru

Rjanzanova Svetlana Valerievna

Nizhny Novgorod Art School.

Lecturer; member of Art Critics and Art Historians Association (AIS).

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St Petersburg.

Applicant of the Chair of the Humanities and Philosophical Sciences Department.

603005, Nizhny Novgorod, Varvarscaja street, 8/22.
Tel.: 8 (831) 419 33 12; e-mail: ryazanova.sva@mail.ru

Shatilov Dmitri Anatolievich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg.
Assistant to the Chair of the Theory and History of Architecture Department.
199034, St Petersburg, Universitetskaya Embankment, 17.
Tel.: (812) 310 66 06; e-mail: shatilov59@list.ru

Shorov Oleg Nadirovich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg.
Post-graduate student at the Chair of the Humanities and Philosophical Sciences Department.
199034, St Petersburg, Universitetskaya Embankment, 17.
Tel.: (812) 323 37 64.

Smirnov Vladimir Ivanovich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg.
Professor of the Chair of the Humanities and Philosophical Sciences Department; Doctor of Philosophy.
199034, St. Petersburg, Universitetskaya Embankment, 17.
Tel.: (812) 323 37 64; e-mail: voljski@mail.ru

Stanyukovich-Denisova Ekaterina Yurievna

St Petersburg State University.
Senior lecturer of the Russian Art History Department.
199034, St Petersburg, Mendeleyevskaya linia, 5.
Tel.: +7 921 363 10 66; e-mail: katerinastd@list.ru

Tregubenko Ilya Aleksandrovich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg.
Assistant at the Chair of the Humanities and Philosophical Sciences Department.

199034, St. Petersburg, Universitetskaya Embankment, 17.
Tel.: (812) 323 37 64; e-mail: ia1223@yandex.ru

Tsvetkova Nina Viktorovna

Pskov State University.
Associate Professor at the Literature Department;
Candidate of Sciences (Philology).
180760, Pskov, Nekrasov str., 24.
Tel.: (2812) 66 26 19; e-mail: tsvetkova48@yandex.ru

Yelizarov Evgene Dmitrievich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg.
Senior lecturer of the Chair of the Humanities and Philosophical Sciences Department; Candidate of Sciences (Economy).
199034, St. Petersburg, Universitetskaya Embankment, 17.
Tel.: (812) 323 37 64; e-mail: ffeed@mail.ru

Zuykova Tatiana Vladimirovna

Linguistic University of Nizhny Novgorod.
Director of the Center of Russian culture, assistant at the History, Cultural and the Ancient Languages Department;
member of Art Critics and Art Historians Association (AIS).
603005, Nizhny Novgorod, Minina street, 31
Tel.: (910) 796 93 70, e-mail: zuikova12@mail.ru

Информация для авторов и составителей

Периодическое издание «Научные труды» Института имени И. Е. Репина публикует статьи и материалы по следующим направлениям:

Общественные и гуманитарные науки (искусствоведение, филология, культурология, социология, музееведение).

Педагогика и психология, теория и методика обучения.

Периодичность издания 4 номера в год.

Материалы представляются в следующем виде:

1. Оригинал подается в электронном виде в WORDe на CD и в бумажном варианте. Бумажный вариант должен точно соответствовать электронному. Все статьи должны быть на одном диске. Текст каждой статьи должен быть в отдельном файле, обозначенном по фамилии автора. 12-й кегль, полуторный интервал. Сведения обо **всех** авторах в **отдельном едином** файле.

2. Ссылки на литературу и источники указываются в квадратных скобках с указанием порядкового номера по списку литературы и номера страницы (см. **ГОСТ Р 7.05-2008 Библиографическая ссылка**). Список литературы прилагается к статье и формируется в алфавитном порядке. Сначала перечисляются источники (например, архивные материалы), затем литература на русском языке, затем литература на иностранных языках. При ссылке на **сборники статей** указывается фамилия составителя или ответственного редактора и название издающей организации. При ссылке на **каталоги и альбомы** указывается фамилия составителя и автора вступительной статьи и комментариев. При ссылке на периодику указывается автор и название статьи, название издания, год, том, выпуск, номер или дата. При ссылке на **электронные ресурсы** указывается название ресурса и дата обращения. В соответствии с требованием РИНЦ **не использовать ссылки типа: Там же., Указ соч., Он же., Ibid, а указывать издание полностью.**

3. К каждой статье прилагается аннотация и ключевые слова **на рус. и англ. яз.** Каждое слово или словосочетание отделяется от другого точкой с запятой.

4. Если в статье есть примечания, то они оформляются функцией «вставить ссылку автоматическую концевую»; указатель – цифра.

Например:

¹ Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектический характер.

5. Сведения об авторах в соответствии с требованиями ВАК с указанием полного имени и отчества, мест работы, должностей и званий и **контактной информации (почтовый адрес, тел., e-mail) на рус. и англ. яз.**

6. Иллюстративный материал должен представляться в электронном виде в папке, **подписанной по фамилии автора**, в формате **TIF** с разрешением **не менее 300 dpi** для цветных иллюстраций и **1200 dpi** для черно-белых при масштабе 1:1.

Обязателен **список иллюстраций с названием файлов и подписей** к ним в том виде, в каком они должны быть в издании. Подписи должны быть унифицированы. Например, если в одной подписи указывается название, место архитектурного сооружения, фамилия архитектора, год постройки, те же сведения должны присутствовать в остальных подписях.

Название каждого иллюстративного файла должно содержать фамилию автора статьи и номер по списку иллюстраций.

Например: в названии файла: Кутейникова 1; в списке иллюстраций: Кутейникова 1. А. Савин. Реквием. 1990. Правая часть триптиха

7. Необходимо представить внешние рецензии на каждую статью и сборник в целом с указанием званий, должности и места работы рецензентов. Подпись рецензента должна быть заверена.

8. Аспиранты должны представить рекомендацию научного руководителя.

9. Статьи аспирантов публикуются бесплатно.

10. Порядок размещения текста в файле каждой статьи:

а) инициалы и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация, ключевые слова **на рус. яз.;**

б) инициалы и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация, ключевые слова **на англ. яз.;**

в) сведения об авторе **на рус. и англ. яз.;**

г) список иллюстраций;

д) текст статьи.

Справки по тел. 323-12-19

Содержание

Акимова Н. Н. Первые русские романы об Отечественной войне 1812 года	3
Смирнов В. И. Концепты и научная картина мира	35
Рязанова С. В. К вопросу об эстетической реальности	55
Арутюнян Ю. И. Мания Дон Кихота: к вопросу о восприятии Средневековья в XVII веке	75
Цветкова Н. В. Христианская эстетика С. П. Шевырёва и его критические статьи о «Мертвых душах» Н. В. Гоголя	89
Гуляева Н. М., Евдокимова О. В. Слово и изображение в русской культуре XIX века: живописный подтекст хроники Н. С. Лескова «Захудалый род»	99
Трегубенко И. А. Историческая память и субъективная картина жизненного пути личности.	105
Башнин Н. В. Иконописное наследие Дионисия Глушицкого	127
Мироненко Д. Г. Влияние парадных портретов Петра I на возникновение новой имперской иконографии святого Александра Невского	138
Зуйкова Т. В. Городецкая икона рубежа XX–XXI вв. в контексте нижегородского иконописания.	155
Фалеева В. Ю. Николай Гаврилович Хлудов. К истории возникновения и развития иконописи Казахстана	163
Шатилов Д. А. Аксиологический подход в оптимизации экспонирования памятника архитектуры.	174
Бобров Ф. Ю. Чарльз Камерон в публикациях разных лет	183
Станюкович-Денисова Е. Ю. Типовое образцовое строительство в середине XVIII века и книга К. Вийнблада.	200
Гурьева М. В. Стратегия аттрактивности бренда.	209
Елизаров Е. Д. Феномен собственности и личность предпринимателя	224
Бойцов Ю. И. Политическое воспитание: смена парадигм	251
Шоров О. Н. Художественное пространство	265
Евсеева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Дэвид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов	277
Авторы	288
Информация для авторов и составителей	298

The Contents

Akimova N. N. The First Russian Novels about the War of 1812	3
Smirnov V. I. Concepts and a Scientific Picture of the World	35
Rjazanova S. V. To a Question on an Aesthetic Reality.	55
Arutyunyan Ju. I. Don Quixote's Mania: up to the Question of Reception of Medieval Traditions in the XVII th century	75
Tsvetkova N. V. Christian Aesthetics S. P. Shevyrev and His Critiques of "Dead Souls" by Nikolai Gogol	89
Gulyaeva N. M., Evdokimova O. V. Word and Image in Russian Culture of the XIX th Century: Underlying Motives of Art in N. S. Leskov's "A Decayed Family"	99
Tregubenko I. A. Historical Memory and Subjective Picture of the Individual Life Course	105
Bashnin N. V. Icon Heritage of Dionysius Glushitskij	127
Mironenko D. G. The Influence of Ceremonial Portraits of Peter the Great on the Emergence of a New Imperial Iconography of St Alexander Nevsky	138
Zuykova T. V. Gorodetsky icon of the Boundary of XX–XXI Centuries in the Context of the Development Modern Sacred Art of Nizhny Novgorod.	155
Faleyeva V. Y. N. G. Hludov. To History of Emergence and Development of an Iconography of Kazakhstan	163
Shatilov D. A. The Axiological Approach in Optimisation of Exhibiting of Architectural Monument	174
Bobrov Ph. Yu. Charles Cameron in Literature Publications. Review.	183
Stanyukovich-Denisova E. Yu. Exemplary Model Building in the Middle of the XVIII th Century and the C. Wijnblad's book	200
Guryeva M. V. Attractiveness of the Brand Strategy	209
Yelizarov E. D. The Phenomenon of Ownership and Identity Entrepreneur	224
Boitsov Yu. I. Political Education: a Paradigm Shift	251
Shorov O. N. Art Space.	265
Evseeva T. P. John Martin, William Hogarth, Giovanni Pastrone, David Griffith, Sergei Eisenstein: Relationship Aesthetic Views	277
The Autors	293

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
Санкт-Петербургский государственный академический институт
живописи, скульптуры и архитектуры
имени И. Е. Репина

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

ВЫПУСК 23
октябрь / декабрь 2012

**ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ**

Подписано в печать 21.10.12. Тираж 1000. Объем 15,4 уч.-изд. л. Заказ 419.
Подготовлено к печати и отпечатано
в издательско-полиграфическом отделе Института имени И. Е. Репина
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17