Научно-издательский центр «Социосфера»
Факультет бизнеса Высшей школы экономики в Праге
Пензенская государственная технологическая академия

СИМВОЛИЧЕСКОЕ И АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В КУЛЬТУРЕ И СОЦИАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЯХ

Материалы международной научно-практической конференции 5–6 марта 2011 года

Пенза – Прага
2011

УДК 1+008+7+81+82
ББК 71
С 37

С 37 Символическое и архетипическое в культуре и социальных отношениях: материалы международной научно-практической конференции 5–6 марта 2011 года. – Пенза – Прага: Научно-издательский центр «Социосфера», 2011. –270 с.

Редакционная коллегия:

Борис Анатольевич Дорошин, кандидат исторических наук, доцент кафедры философии Пензенской государственной технологической академии.

Ева Кашпарова, доктор философии, научный сотрудник Высшей школы экономики в Праге.

Георг Краев, доктор философии, профессор Нового болгарского университета.

В сборнике представлены научные статьи преподавателей вузов, соискателей и аспирантов, посвященные сущности и значению символов и архетипов, проблемам языковой картины мира, идеального и утопического. Рассматриваются символические и архетипические составляющие некоторых религиозных доктрин и практик, народного, классического и современного искусства, некоторых философских течений, актуальных социальных, политических и экономических процессов.

ISBN 978-5-91990-012-2

УДК 1+008+7+81+82
ББК 71

© Научно-издательский центр «Социосфера», 2011.
© Коллектив авторов, 2011.

СОДЕРЖАНИЕ

I. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СИМВОЛИЧЕСКОГО И АРХЕТИПИЧЕСКОГО

Дьяченко О. Н.
Символ в средневековом миропонимании 7

Суворов Г. В.
Роль символического структурализма
в гуманитарном исследовании 9

Борзых С. В.
Роль новых символов в системе коммуникации 14

Пчелина О. В.
Архетип и символ: Д. С. Мережковский и К. Г. Юнг 17

Давыдов А. И.
Архетип: диапазон значений
в прикладном психоанализе культуры 22

Боровицкая Е. Н.
Интерсубъективная сущность архетипа
как проблема практической феноменологии
(в поисках универсальной методологии исследования) 26

Садыкова М. А.
Природа и функционирование
мифологизированных концептов в языковой картине мира 39

Романовская А. А.
Универсальный генотип языка и культуры 43

Митина Н. Г.
Утопия и идеал 50

II. СИМВОЛИЗМ И АРХЕТИПИКА В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ: ОТ ТРАДИЦИОННОГО К СОВРЕМЕННОМУ

Итегелова Т. М.
Элементы символического в шаманском камлании 55

Попова Г. С.
Архетипическое в тексте олонхо 57

Топчий Р. А., Шабанов Л. В.
Компаративная мифология архаичного общества
в современных исследованиях народов Сибири 62

Имаева Г. З.
Генезис архетипа «Ловкий вор» в сказках 70

Павлова А. Н.
Архетипическое в семантике
средневекового костюма волжских финнов 72

Шемякина М. К.
Язык традиционной художественной культуры русского народа..... 76
Монина Н. П.
Философские доминанты русского культурного архетипа 81
Крохина Н. П.
Архетип космоса в русской мысли серебряного века.....86
Игнатов Г. Е.
Западный урбанизм и антропология пространства в России..... 91
Бохан Е. С.
Традиционный орнамент как средство идентификации
в формировании визуального образа Беларуси.....96
Шевцова А. А.
«Плоды земные»: символы родины в представлениях грузин
Мордовии.....104
Тесленко А. Н.
Архетипическое в менталитете
и культурной социализации молодых казахстанцев.....106
Iwanowska B.
The idea of national unity in post-communist Russia 116
Мамычева Д. И.
«Архетип ребенка» как интенция современного субъекта 121
Миронов И. Л.
Архетип в педагогике нравственного воспитания воина 122
Ивановская Б. А.
Параллель сходства между Петром Великим
и Владимиром Путиным 124
Еремеева В. Ф.
Символический капитал: растущие котировки 140
Меркулов А. Е.
Формирование культуры реальной виртуальности
и её историческая специфичность..... 144
Ищенко В. Г.
Семиотизация в сфере услуг 146
Калиниченко С. С.
Архетип как один из приёмов
построения рекламы в рамках технологии мифодизайн..... 149
Дорошин Б. А.
Символизм и архетипика образа саранчи Апокалипсиса
в контексте современного кризиса человечества..... 154

III. СИМВОЛИЧЕСКОЕ И АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В КЛАССИЧЕСКОМ И СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Маркова Е. А.
Символы знания в поэме «потерянный рай» Дж. Мильтона, трагедии «Фауст» И. В. Гёте, мистерии «Каин» и драматической поэме «Манфред» Дж. Г. Байрона 157

Бабичева Ю. Г.
Реализация архетипического сюжета об антихристе в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» 159

Шеметова Т. Г.
Мифологема заповедника как значимый элемент пушкинского мифа в русской литературе XX века 163

Рычков А. Л.
Гностический миф об улыбке Софии в мистерии жизнетворчества у А. Блока и М. Кузмина 165

Забияко А. А., Дябкин И. А.
Образ разбойника в контексте «фронтирной мифологии» дальневосточной эмиграции 170

Гашева Н. Н.
Языческая и христианская символика в культурном космосе В. Высоцкого 182

Барашкова С. Н., Желобцова С. Ф.
Авторское переосмысление мифа в новом тексте (на материале романов Л. Улицкой «Медея и её дети», К. Вольф «Медея. Голоса», А. Борисовой «Земля удаганок») 190

Комаров С. Г.
Мифологема «мирового древа» в британской драме-притче XX века 193

Bodnar O. B.
Symbolic elements in William Faulkner's novel "Go down, Moses" 200

Хитарова Т. А.
Архетипические символы верха и низа в романах Айрис Мердок и Уильяма Голдинга 202

Шанина Ю. А.
Символика сада в романе И. Макьюэна «Цементный садик» 203

Заварова Н. В.
Реальное и символическое: образ города в фильмах Лукино Висконти 209

Рагозинская В. Г.
Молчание фру Фоглер: символы и архетипы 212

Починина Н. Е.
Архетипы героя и великой матери в «Цыганском эпосе»
Э. Кустурицы 214
Горлов Б. В.
Movida madrileña. Символы испанской контркультуры 80-х годов
XX века 223
Монд О.-Л.
Трансформация архетипа вампира в массовой культуре 228
Науменко Н. В.
Символическое и мифологические архетипы
в современном художественном творчестве 242
Тимофеева В. В.
Символ и архетип в графике Николая Курилова 244
Чупахина Т. И.
Символическое и архетипическое в русской музыкальной
культуре 247
Подшивалова О. А.
Космогонические архетипы в балете Стравинского
«Весна священная» 256
Лифанова Н. В.
Монодия как архетипический образ в сонате П. Ривилиса 263
План международных конференций, проводимых
вузами России, Азербайджана, Армении, Белоруссии,
Казахстана, Ирана и Чехии на базе НИЦ «Социосфера»
в 2011 году 266

I. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СИМВОЛИЧЕСКОГО И АРХЕТИПИЧЕСКОГО

СИМВОЛ В СРЕДНЕВЕКОВОМ МИРОПОНИМАНИИ

О. Н. Дьяченко
Курский государственный университет,
г. Курск, Россия

Summary. Character in the medieval understanding has profound meaning. Every thing has a dual or multiple values. Symbolism are not isolated events or objects, but the whole world.

Key words: sign, symbol, the Middle Ages, Revelation.

С утверждением христианства значительно трансформируется направленность познавательной активности человека. Текст Откровения стал для представителей патристики и Средневековья свидетельством истины, а значит, мыслитель был вынужден погрузиться в стихию поиска новых смысловых нюансов уже найденной истины. Это сущностное качество духового опыта и определило развитие философии эпохи Средних веков.

Мир осмысливается через текст Божественного Откровения, где каждое слово – ключ к пониманию явлений земного бытия. В представлении средневекового человека любое существо или предмет есть отсвет Творца, поэтому мир осмысливается через знаки, знамения и символы, в которых нет ничего случайного и прибавление одной только буквы в слове уже коренным образом меняет смысл сказанного. Так, показателен пример, который мы встречаем у Иоанна Златоуста. Он обращает внимание читателя на ветхозаветную историю о переименовании Богом Авраама. Вместе с добавлением одной буквы к имени Авраам получает и новое предназначение – стать отцом целого народа.

Следовательно, цель познающего ума – нахождение истинного смысла всевозможных знаков и символов, каждый из которых в горизонте теоцентрического мышления, обязательно имеет сакральное значение. Разум необходимо приспособить к пониманию символических связей бытия, чтобы научиться возводить мысль от земных знаков к небесным предметам.

Знаково-символический мир оказывался безмерным и неисчерпаемым, что открывало значительные возможности для интерпретации библейского корпуса и прочих сакральных текстов. Многозначность в истолковании разрешала проблему логических противоречий Откровения и согласовывалась с неповторимым переживанием религиозного опыта. Благодаря знаковому мышлению преодо-

левалось противопоставление мистического и логического в религиозном опыте и христиан. Мистическое содержание Откровения раскрывается чаще всего при помощи логических доказательств, поэтому мистика и логика не воспринимались как нечто чужеродное друг другу.

Символизм как принцип понимания реальности в её взаимосвязи с другим – небесным миром становится основой средневекового мышления. Не случайно вторым по значимости для всего христианского сообщества после Откровения стал текст, который получил название Символ веры. Символическое восприятие действительности охватывает все сферы и явлениям бытия – будь то внутренняя жизнь души или жизнь общества, отношение к прошлому или понимание будущего. Всё, что существует на земле и за её пределами – представляет собой иерархию взаимосвязанных между собой предметов и явлений, которые обращены к Богу. Именно поэтому Дионисий Ареопагит подробно останавливается на описании небесной иерархии, которая в свою очередь так же является частью всеобщей иерархии, вершиной которой является Бог.

Символизм оказывается надёжным аргументом в пользу достоверности доктринальных положений, поскольку при помощи такого объяснения реальности, несомненно, можно интерпретировать и все антиномии догматов христианства.

Самобытной чертой средневекового мышления становится отсутствие понятийной определённости слова в речи человеческого языка, слово здесь всегда символ, на основании того, что «даже душа представляет ведь собою образ и подобие своей идеи»[1]. Формируется образно-символическое представление о языке и его выразительных средствах. Символ – это всегда иносказание, перемещение смысла из одного предмета в другой. Слово и его значение отдалены друг от друга, оно не обозначает сам предмет, но очерчивает возможную сферу его поиска, намекает на него или его смысл. Но, прежде всего, слова воспринимались как символы, указывающие на невыразимые реалии. Поэтому, сформировавшийся в работах представителей патристики свойство иносказательности, становится фундаментальным принципом и доминирует у философов эпохи Средневековья.

Библиографический список

1. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. Мистическое богословие Восточной Церкви / пер. с древнегреч.: сост. и предисл. Л. С. Кукушкина. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков, Фолио, 2001. – С. 518

РОЛЬ СИМВОЛИЧЕСКОГО СТРУКТУРАЛИЗМА В ГУМАНИТАРНОМ ИССЛЕДОВАНИИ

Г. В. Суворов
Вятский государственный гуманитарный университет, г. Киров, Россия

Summary. The article is devoted to Levi-Strauss philosophy of structuralisms. The author pays attention to the roles symbolical shapes in humanitarian sciences. Symbol as a social phenomenon of everyday life is a product of expression and bodily representations of human personality.

Key words: symbol, structuralism, Levi-Strauss Claude, method, consciousness, language, word out-look.

Известно, что человек живёт не только в физическом, но и в символическом универсуме. Язык, миф, искусство, религия – части этого универсума, символический характер которых формирует человеческий опыт. Весь человеческий прогресс в мышлении и опыте утончает и одновременно укрепляет эту связь. Человек уже не противостоит реальности непосредственно, он не сталкивается с ней лицом к лицу. Физическая реальность как бы отдаляется по мере того, как растёт символическая активность человека. Вместо того чтобы обратиться к самим вещам, человек постоянно обращён к самому себе. Он настолько погружён в лингвистические формы, художественные образы, мифические символы или религиозные ритуалы, что не может ничего видеть и знать без вмешательства этих искусственных посредников. Так обстоит дело не только в теоретической, но и в практической сфере. Даже здесь человек не может жить в мире строгих фактов или сообразно со своими непосредственными желаниями и потребностями. Он живёт, скорее, своими переживаниями, воображаемыми проектами, иллюзиями, фантазиями и пр.

Всё это позволяет нам уточнить и расширить классическое определение человека. Вопреки всем усилиям современного иррационализма определение человека как рационального животного ничуть не утратило своей силы. Рациональность – черта, действительно внутренне присущая всем видам человеческой деятельности, а общий уклон образности в гуманитарном исследовании можно считать лишь заявкой на метод. Но возможно ли превратить мифологизм в научный метод? Для этого следует рассмотреть теоретические основы мифа как первой исторической формы мировоззрения.

Если признать, что мифы – это не просто необработанная масса суеверий или нагромождение заблуждений, каждый миф обладает своей систематизированной или концептуальной формой. В качестве рационального в мифе можно выделить его прагматический аспект. «Если говорить кратко, функция мифа состоит в том, чтобы упрочить традицию, придать ей значимость и власть, возводя её истоки к высо-

ким, достойным почитания, наделённым сверхъестественной силой началам» [5, с. 122]. Однако нельзя характеризовать структуру мифа как сугубо логическую или теоретическую. Часто язык отождествляют с разумом или с подлинным источником разума. Но такое определение, как легко заметить, не покрывает всё поле... оно предлагает нам часть вместо целого. Ведь наряду с концептуальным языком «существует эмоциональный язык, наряду с логическим или научным языком, существует язык поэтического воображения...» [2, с. 30].

Важно подчеркнуть, что если в нетеоретических формах сознания – в мифологии, в обыденном сознании – такое тождество мысли и бытия осуществляется на нерефлексивном уровне, то догматизация рационализированных установок предполагает специальные акты сознания, рефлексии, определённый концептуальный каркас начинает рассматриваться как адекватная картина реальности с позиций именно рациональности, а если мы имеем дело с наукой, то с позиций научной рациональности. В этой ситуации критерием рациональности, в частности научной рациональности каких-либо положений, становится их включённость в соответствующий концептуальный каркас, возможность рационализации на основе принятых в рамках данного каркаса описаний и объяснений. Это имело место, например, при абсолютизации механистической картины мира, когда научная рациональность стала идентифицироваться с механистическим пониманием природы, с возможностью построения механистической картины мира. И напротив, возможность вписывания каких-либо представлений в канонизированную картину мира, в принятую рациональным сознанием парадигму рассматривается как однозначный показатель иррациональности или ненаучности таких представлений.

С этих позиций интересно проследить влияние символических форм на функционирование метода в гуманитарных науках. Для выявления мировоззренческих и философских характеристик структурного метода обратимся к работам французского исследователя К. Леви-Стросса (1908–2009), определившего комплексный подход к изучению явлений мировоззрения архаичных обществ, основанный на совокупности приёмов и методов структурно-семиотического и сравнительно-исторического анализов. Сам Леви-Стросс рассматривал антропологию в качестве социальной науки. Однако антропология занимается человеческими общностями, и, будучи по существу «наукой о человеке», она переходит в сферу гуманитарных наук. Также можно говорить о связи антропологии, в частности, физической антропологии с естественными науками.

Итак, субъект антропологического исследования, занимаясь истолкованием и выявлением значений, прежде всего ставит перед собой задачу объяснить своё собственное общество. Он применяет ко всему множеству явлений свои собственные логические категории,

выстраивает их в своей исторической перспективе. В то же время антрополог, стоящий перед подобной задачей, произвольно и сознательно формулирует систему, приемлемую как для далеких от него обществ, так и для собственных современников. Наиболее ярко эти идеи были выражены в концепции К. Леви-Стросса, поставившего задачу проведения теоретических изысканий в этнологии и антропологии, вплоть до обнаружения этого уровня понимания иной культуры, а именно присущих её носителям закономерностей мышления, мыслительных схем.

В философии К. Леви-Стросса присутствуют как элементы рационализма, так и иррационального, принимая в своём единстве форму противостояния гуманитарно-антропологических течений, представленных различными вариантами экзистенциализма, персонализма и религиозной философии, с одной стороны, и сциентистски ориентированных на науку философских направлений – неопозитивизма – с другой. Структурный метод К. Леви-Стросса коррелирует с неопозитивизмом аналитической школы за счёт особого внимания к языку в структуре логического знания. Видимо, сам учёный считал разницу между любыми научными методами не качественной, а количественной, то есть в антропологической науке можно использовать разные понятия, если они научны и истинны.

Построение структурно-семиотических моделей функционирования различных явлений бесписьменной культуры в этнологическом исследовании должно стремиться к «обнаружению и формулированию законов порядка во всех регистрах человеческого мышления» [3, с. 62]. При этом К. Леви-Стросс даёт определение понятию структуры – «структура есть некая система, состоящая из таких элементов, что изменение одного из них влечёт изменение всех других» [4, с. 247]. Соответственно, инструмент исследования структур выступает методом изучения всех этнологических проблем.

Таким образом, структуральная антропология как методологическое направление в изучении социокультурных явлений так называемых «примитивных», то есть традиционных, обществ опирается на следующие принципы, в совокупности составляющие метод: 1) явление культуры рассматривается в синхронном срезе общества, в единстве своих внутренних и внешних связей; 2) явление культуры анализируется как многоуровневое целостное образование, а связи между его уровнями истолковываются в семиотическом ключе; 3) исследование явления производится непременно с учётом его вариативности – в рамках конкретной культуры или более широкой области, где происходила его трансформация. Конечный результат исследования – моделирование «структуры», то есть предполагается алгоритм, который определяет скрытую логику, присущую как отдельным вариантам явления (инвариантные связи элементов и от-

ношений между ними), так и виртуальным переходам от одного варианта к другому [3].

В то же время К. Леви-Стросс особо подчёркивает, что «наблюдение явлений и разработка методов, позволяющих использовать их для построения моделей, никогда не смешиваются с экспериментом на самих моделях. Под «экспериментом на моделях» я подразумеваю совокупность методов, позволяющих выяснить, как данная модель реагирует на различные изменения, и сравнивать между собой модели одного или же разных типов» [3, с. 248]. «Явления должны быть исследованы как сами по себе, так и в связи со всей совокупностью фактов. Нельзя создавать модели без статистических данных, т. е. без большого количества фактов, которые только тогда будут иметь ценность, когда будут относиться к одному и тому же типу явлений. «Всегда остаётся только одно – провести кропотливое изучение одного случая; единственное различие заключается в выборе «случая», составные элементы которого будут относиться к шкале проектируемой модели или же какой-то иной шкале» [3, с. 256].

За многообразием явлений, составляющих тотемический комплекс (отождествление членами социальной группы себя с животным или растительным видом, соответствующие этой мыслительной связи верования, обряды, пищевые запреты), К. Леви-Стросс увидел специфические коды, посредством которых происходит различение социальных групп между собой. Тотемические коды суть логические формы, пригодные для выявления сходства–различия. Две другие из основных операций современного мышления, а именно обобщение – конкретизация и расчленение – соединение, также осуществляются, поскольку использование природного вида (тотема) в качестве оператора делает возможным переходы: индивид – социальная группа (половозрастная группа, клан,) – племя. Результатом союза размышления и подсознания становится модель, воссоздающая реальную логическую форму, используемую туземцами для фиксации социально значимого содержания, его абстрагирования и конкретизации. Для К. Леви-Стросса «подсознание – это индивидуальный словарь, в котором каждый из нас записывает лексику своей индивидуальности, и что бессознательное, организуя этот словарь по своим законам, придаёт ему значение и делает его языком, понятным нам самим и другим людям (причём лишь в той мере, в коей он организован по законам бессознательного)» [3, с. 171].

Следовательно, исследования К. Леви-Стросса отрицают сформулированную Л. Леви-Брюлем концепцию, согласно которой людям традиционных обществ якобы присуще дологическое мышление, не способное к усмотрению противоречивости явлений и процессов и управляемое мистическими переживаниями. Как подсознательное формируется бессознательным, так и человеческое сознание, по К. Леви-Строссу, – это всего лишь точка пересечения множе-

ства бессознательных структур, каждая из которых соответствует определённой социальной диспозиции. Поэтому свой метод он называл «кантианством без трансцендентального субъекта». Соответственно, и cogito Р. Декарта – это не более чем точка в пространстве мифологического мышления. Однако впадать в полный иррационализм он не собирался и сохранял связь с сугубо позитивистской традицией в том, что признавал «структурой структур» и «последней опорой самой структурности» не что иное, как структуры человеческого мозга. Впрочем, радикальный позитивизм и иррационализм в своих конечных выводах могут совпасть, не случайно обе линии оттолкнулись от отрицания традиционной метафизики, и это совпадение весьма показательно. Вывод из этого отрицания состоит в том, что если самотождественной субстанции «эго» как таковой не существует, то тем более не существует никакой Личности, никто никому не должен, и никакой ответственности человека перед человеком быть не может. Таким образом, отрицание пресловутой классической рациональности модерна при сохранении секулярной установки самого же модерна приводит к отрицанию ценности человеческой личности и последних рудиментов христианского мировоззрения.

Достижением структурализма является доказательство того, что в мире архаических народов были свои порядки и смыслы, но они не могли или не хотели дать ясный ответ на вопрос, насколько правильны эти порядки и смыслы. К. Леви-Стросс доказал, что мир архаических народов, представляющийся многим абсолютным хаосом, на самом деле образован по определённым структурным законам, имеющим свою собственную логику и смысл. К. Гирц, развивая взгляды К. Леви-Стросса, утверждал, что в любой культуре существует стратифицированная иерархия структур, состоящих из актов, символов и знаков. Расшифровка и интерпретация этих актов и символов, по мнению учёного, и является основным методом в антропологии [1]. Но, приняв за основу систему смыслов, наиболее адекватную для описания языческого мира, эти исследователи тем самым возвели язычество в норматив «сакральности» и «религиозности» как таковой. И эта подмена касается широкого круга этнографов и религиоведов, которые не осознают сущностного мировоззренческого отличия христианства от других религий и видят в нём лишь определённую стадию развития одной и той же языческой религиозности. Например, самый знаменитый структурный принцип К. Леви-Стросса – это принцип «бинарной оппозиции», где противоположность природы и культуры объясняет особенности ритуального поведения архаичных народов и мифологического мышления в целом. Во всех выводах структурализма присутствует убедительное доказательство корневого морфологического единства религиозных культур, выявление универсальных закономерностей в становлении тех или иных языков, что позволяет признать генетическое единство человеческого рода.

Библиографический список

1. Гирц К. Интерпретация культур / пер. с англ. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 560 с.
2. Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры. Проблема человека в западной философии. – М., 1988. – С. 3–31.
3. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М.: Издательство «Наука», 1983. – 536 с.
4. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994. – 489 с.
5. Малиновский Б. Магия, наука и религия. – М.: Рефл-бук, 1998. – 304 с.

РОЛЬ НОВЫХ СИМВОЛОВ В СИСТЕМЕ КОММУНИКАЦИИ

С. В. Борзых
Томский государственный архитектурно-строительный университет, г. Томск, Россия

Summary. It is told about the meanings of symbols and about their role in the past and at the present. The article shows the divergence existing nowadays between old and new keys, which is most fully expressed in their various structure.

Key words: symbol, structure, relationship.

На протяжении почти всего пути своего развития человечество создавало символы для того, чтобы объединяться в единые образования. Вместе с тем до сих пор отсутствует чёткое определение самого понятия символа. Поэтому прежде чем приступить к нашей основной задаче, вынесенной в заголовок, нам бы хотелось обозначить то, что мы подразумеваем под данным термином. На наш взгляд, под символом следует понимать специфический для конкретной среды способ кодирования информации с целью облегчения её трансляции, хранения и накопления. В этом определении крайне важным представляется следующий момент. Мы должны отличать один коллектив от другого с тем, чтобы выяснить, каковы границы, а следовательно, и полномочия группы в деле кодирования. Для того чтобы никого не ввести в заблуждение, в дальнейшем мы станем использовать слова «символ», «код» и «ключ» как синонимы.

Сразу необходимо отметить, что мы не собираемся в рамках данной статьи отвечать на все вопросы, так или иначе соприкасающиеся с озвученной темой. Это задача отдельного и не такого скромного исследования, коим предстаёт наш текст. Мы лишь стремимся обозначить саму проблематику, но не вникать в её суть. Итак.

Из нашего определения символа следует, что он имеет два противоположных, но одновременно и подкрепляющих друг друга свойства, а именно – включения и исключения. Если кто-либо не знает, каким образом кодируется информация, он автоматически изгоня-

ется из соответствующего коллектива. Если же всё наоборот, то он входит в состав группы, создавшей нужный ключ. Здесь налицо отличие символа от знака. Первый является обобщением, принципом, согласно которому последние объединяются в определённые целостности. В то же время код есть вообще всякий метод шифровки, о чём будет сказано ниже. Опираясь на данное определение, мы можем понять роль символа в коммуникации как таковой, а затем перейти к новым ключам и выяснить их роль.

Коды имеют просто колоссальное значение в процессе человеческого взаимодействия. Они не только облегчают его, но и позволяют отдельным представителям группы распознавать своих и чужих, более точно и в большем количестве хранить данные, а также многое другое. Однако существенно не это, а, скорее, то, каким именно образом они появляются на свет и что происходит с информацией под их влиянием.

В процессе социализации всякий человек обучается тому, как шифровать и распознавать зашифрованное посторонними. Благодаря этому умению в последующие годы он оказывается способен контактировать со своим окружением и пользоваться всеми преимуществами, заключающимися в членстве в данном коллективе. И если происходит какой-либо сбой, индивид автоматически лишается соответствующих выгод.

Роль символов, таким образом, состоит в том, чтобы выделять в социальном пространстве определённую часть или сегмент, в рамках которых человек чувствует себя наиболее комфортно. Однако этим значение кода не ограничивается. Существует ещё одна важная деталь. Ключи не просто вписывают кого-либо в некоторое сообщество, но также и задают тон и определяют, как индивид мыслит, т. е., по сути, устанавливают границы и способы его сознания. Чтобы не быть голословными, приведём небольшой пример. Оказавшись, скажем, в китайском супермаркете, любой, не владеющий иероглифическим письмом, мгновенно потеряется, потому что все знакомые для него предметы будут выглядеть странными. То же самое касается и самого китайского языка – думающий на нём соображает иначе по сравнению с тем, кто овладел буквенной речью.

Из этих двух выводов вытекает одно крайне существенное в свете нашей темы следствие. Если человек вписан в некоторую группу со своими принципами кодирования, а следовательно и обладает определённым стилем мышления, это означает, что он, разговаривая с другими, поддерживает всю систему на плаву. Но если, по каким-то причинам, меняется метод подбора ключей, а потому и склад сознания, то он рушит структуру, воспитавшую его. Причём открытым остаётся вопрос о создании новой организации на месте старой.

В современном мире мы видим творчество поистине эпических масштабов. Ещё никогда прежде нас не окружало такое огромное

количество самых разнообразных символов – как заимствованных из других культур и, следовательно, хранящих их секреты, так и вновь созданных, а потому воздвигающих новые системы отсчёта. С одной стороны, нам всем сегодня необходимы навыки и умения вписывания посторонних ключей в собственную координатную сетку, а с другой – мы усваиваем итоги сообразительности и находчивости деятелей нынешнего дня. Это выдвигает перед нами требования приспособления и адаптации себя под кого-то, либо кого-то под себя. И то и другое крайне проблематично. Но прежде чем сказать, почему, обратимся к важному замечанию.

Подобное, разумеется, встречалось и в прошлом. Культуры имеют свойство выходить за свои пределы, что нередко вело к их столкновению, а это, в свою очередь, вынуждало как-то относиться к новому. То же самое касается и творчества – не все способы кодирования были изобретены сразу. Отдельные сферы жизни или только что обнаруженные явления часто требовали фантазии в деле создания соответствующих им ключей. Однако выход в те далёкие времена присутствовал зримо и очевидно – можно было просто отгородиться как от соседей, так и от инноваций.

В современном мире этот способ защиты утрачен уже хотя бы потому, что не существует действенных методов изоляции, и всякая культура, так или иначе, втягивается в общий поток. А это приводит нас к осознанию важности роли символов в коммуникации.

Сразу необходимо оговориться, что новизна понимается нами как только что явленное кому-то – для другого оно могло быть естественным и нормальным уже давно. Вторая оговорка состоит в том, что коммуникация, как нетрудно было догадаться, разрушается под действием вторжения этого самого нового, потому что оно перестраивает привычный ход мышления.

Сегодня часто говорят о том, что сознание молодого поколения устроено иначе по сравнению с их предками. Мы не станем здесь обсуждать эту, безусловно, важную проблему. Укажем лишь на две линии напряжения. Первая проходит между теми смыслами и символами, которые уже давно являются достоянием мировой культуры, вторая же – между ними и новыми ключами. Первая линия представляет собой по большей части внешнее расхождение, поэтому мы займёмся только второй, которая указывает на структурное отличие.

Различные мировые культуры имеют довольно богатый опыт совмещения и взаимной адаптации. Конечно, можно говорить о том, что и они часто противоречат друг другу, но в целом устроены они приблизительно одинаково, и нет никакого смысла в их разделении, хотя и оно не лишено оснований. Вместе с тем новейшие коды резко отличаются от всего созданного прежде именно по своей структуре, которая нас тут и интересует. Приведём небольшую иллюстрацию.

Так называемые смайлики (не обязательно улыбающиеся) созданы так, чтобы быть наглядными, прямыми аналогиями с реаль-

ными чувствами людей. Символы старых поколений шифруют действительность, согласуясь с совершенно иными соображениями, где ясная связь не всегда занимает важное место. Как было отмечено выше, ментальность или сознание людей зависит от способа выражения и кодирования соответствующей информации. Если последние меняются, то могут претерпеть трансформацию и методы коммуникации, что повлечёт за собой возможный её сбой. Потому что существует она не в абстрактном мире иллюзий, но во вполне приземлённом и материальном, где по преимуществу господствуют старые ключи. Взгляните хотя бы на тех молодых людей, которые проводят день и ночь у экрана компьютера. Они совершенно исключены из общего потока, но вписаны в какой-то свой.

Таким образом, мы выходим на ту проблему, о которой было заявлено в самом начале. Необходимо отследить и изучить методы и способы корректировки разных по своей внутренней структуре символов. В противном случае мы имеем все шансы столкнуться с настоящим взрывом непонимания и взаимного отчуждения, первые ростки которого уже и так можно наблюдать. Роль новых ключей в системе коммуникации, таким образом, трудно переоценить. Они легко и непринуждённо способны разрушить её, не создав взамен никакой внятной альтернативы. Вместе с тем они необходимы хотя бы потому, что без них современные средства связи работают плохо или не функционируют совсем.

АРХЕТИП И СИМВОЛ: Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ И К. Г. ЮНГ

О. В. Пчелина
Марийский государственный технический университет, г. Йошкар-Ола, Республика Марий Эл, Россия

Summary. The article discusses the concepts of «archetype» and «symbol», the analysis of the correlation between an archetype and a symbol and modern social processes. The features of interpreting of archetype and symbol by D.S. Merezhkovsky and C.G. Jung are considered.

Key words: an archetype, a symbol, symbolism, analytical psychology, historical and philosophical conception, «consumer society».

Философское осмысление символа имеет давнюю историю и стало своего рода «общим местом» для философов, культурологов, психологов, литераторов, поскольку «любая … система ощущает свою неполноту, если не даёт своего определения символа» [6, с. 191]. Выдвигая различные теории и концепции, мыслители пришли к пониманию символа как многозначной и универсальной категории, которая «об-

ладает возможностью понимать саму жизнь, так как именно сама жизнь поставляет эмоции и символические идеи» [7, с. 41].

Представляется интересным проанализировать взгляды Д. С. Мережковского – отечественного символиста, русского религиозного философа, и К. Г. Юнга – швейцарского психолога и психиатра. Известные интеллектуалы своего времени, они творили в различных областях, при этом их объединяло единое стремление выразить собственные идеи посредством знака – «символа» в различных формах его проявления, выявить «особенное», роль и значение, проанализировать процессы взаимодействия в культуре и социальных отношениях. «Общим местом» для разных, на первый взгляд, мыслителей стало их внимание к философии как к источнику теоретического вдохновения, питающему как литературу, культуру, так и практику современных психотерапевтических подходов. Философская традиция, провозгласившая принцип добродетели как один из способов самопознания, изначально стремилась иметь «практический» статус и воплотить свои идеи культуре, в социальной практике, в прикладной этике. Такого рода тенденции дали основание для диалога всем интересующимся философской рефлексией и в различных областях исследований, тем, кому интересно практическое звучание философских идей.

Имя представителя русской религиозной философии Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865–1941) ассоциируется, как правило, с возникновением отечественного символизма. В трактате «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе» (1893 г.) поднимались вопросы мещанства, разочарования в позитивизме, в возможностях науки, рационалистических знаний и разума, кризиса христианской веры. Критики называли данную работу первым манифестом русского символизма, однако представляется недостаточным оценивать данную работу с позиции начального этапа отечественного символизма. Отмеченные автором такие «причины упадка» в области литературы, как засилье «газетных подёнщиков», угождающих «низшим вкусам толпы», порча языка – «воплощения народного духа», беззащитность писателя перед «грубым насилием *денежного варварства*, перед властью капитала» свидетельствовали о невежестве и нравственной деградации общества в целом.

Явление символизма Д. С. Мережковский рассматривал как «*всемирный переворот* в культуре» и трактовал «символ» как художественный образ. Язык символов понимался мыслителем как язык религии. Обряды и таинства – это не что иное, как символы, отсюда и сакральное значение знака: «Нельзя говорить о Боге словами, о Беспредельном – определениями; можно только знаками, … *молчаниями между слов* дать почувствовать несказанное присутствие Божие» [3, с. 257].

«Символ» в понимании Мережковского – это «вещий знак, знамение иного мира», «из того мира в этот поданный знак, перекинутый мост», который соединяет познаваемое явление с непознаваемой сущностью. «Бессознательный» символизм всегда существовал в искусстве, – считает Мережковский, – однако настало время «сознательного» символизма, который не только «сосредоточит» стихийный символизм, но и совершит переворот в искусстве – «вернёт искусство к религии». Понимая культуру как «безнадёжный плач о Боге», а знание как «великий дар Божий», Д. С. Мережковский убеждён в том, что если научное творчество строится на бездуховной основе, наука превращается в «учёное невежество». «Мы гордимся нашими знаниями и теряем образ человеческий, становимся подобными варварам среди унылой и нелепой роскоши, среди грандиозных изобретений современной техники», – писал мыслитель [2, с. 358].

Говоря о повторяемости символа, Д. Мережковский демонстрирует трансформацию символа под воздействием современной культурной ситуации: «Как эти древние люди похожи на нас! Как мало меняется самая ткань повседневной человеческой жизни. Только узоры – иные, основа – старая» [2, с. 371]. Кроме того, мыслитель рассматривает и интерпретирует символ и культуру как коллективную память. Символ стал для русского мыслителя формой преодоления позитивизма, а символизм – новым типом богоискательства. Раскрывая понятие символа, Мережковский трактует символ как знак различных культурных эпох и ставит вопрос о его ценности. Символ и символизм – это первоначальное единство, согласие и гармония мира, – рассуждает отечественный мыслитель и констатирует нарушение равновесия материального и духовного, божественного и человеческого начал в современном обществе. Ценности и цели жизни заменяются средствами, творчество – научным любопытством и изобретениями, а личная жизнь человека связана с подчинением коллективу и государству. Современный человек из творца становится изобретателем, «бездушным, управляемым автоматом», личности становятся «атомами человеческих масс», общество идёт «ко всеобщему упадку, к вырождению». Рассматривая символ как посреднический элемент между божественной и человеческой сферами, Д. Мережковский глубоко и точно понимал его природу и сущность, демонстрировал его антиномичность и многофункциональность. Таким образом, придав символу социальный смысл, Д. Мережковский использует его для характеристики современной реальности и прогнозирования развития общественных процессов. Анализируя творческое наследие Д. С. Мережковского, современные отечественные исследователи отмечают, что ещё в то время Д. С. Мережковский смог «уловить многие архетипы русской культуры» [1, с. 382].

Идеи Д. С. Мережковского удивительно перекликаются с мыслями основателя аналитической психологии Карла Густава Юнга (1875–1961). Швейцарский психолог не ограничивался исключительно рамками клинического метода как основного средства анализа. Предметом его интереса были литература, философия, мифология, религия, мистика, при этом основные идеи рассматривались сквозь призму собственных представлений об индивидуальной психике и о «коллективном бессознательном», учении об архетипах. Становится понятным, почему психология К. Г. Юнга так близка философам, поэтам, религиозным деятелям, культурологам, социологам.

Развивая учение о «коллективном бессознательном», в образах (образцах) и моделях которого – архетипах – находится источник общечеловеческой символики, К. Г. Юнг полагал, что «коллективное бессознательное» есть родовая память человечества, которая передаётся по наследству, является основой индивидуальной психики и её культурного своеобразия. При этом «сознательное» и «бессознательное» дополняют друг друга и оба являются источниками культуры. Кризис европейской культуры, обозначенный О. Шпенглером как «Закат Европы», швейцарский мыслитель считал вполне закономерным итогом развития западноевропейской культуры. Совершенствование технологий, современные научные достижения, рост технического прогресса и упадок «символического» знания привели к тому, что человек превратился в «продукт статистики» [7, с. 10–18].

Под символом К. Г. Юнг понимал «термин, имя или изображение», хорошо известные человеку в повседневной жизни, но которые также обладают «специфическим добавочным значением», подразумевают неизвестное или скрытое содержание. Согласно Юнгу, символические идеи не связаны с интеллектуальной логикой и «здравым рассудком», а имеют «бессознательную», ментальную природу. Лишив вещи тайны и божественности, человек утратил контакт с природой, остался без глубокой эмоциональной энергии, которую давала эта символическая связь. В связи с этим, мыслитель крайне озабочен тем, «что современный человек не понимает, насколько его «рационализм», расстроивший его способность отвечать божественным символам и идеям, отдал его на милость психической «преисподней»» [7, с. 42–43]. По мысли Юнга, рационализм привёл человека к утрате духовных ценностей, к распаду моральной традиции, повсеместной дезориентации и разобщённости, а господство над природой «достигло у него чуть ли не дьявольского совершенства» [7, с. 109]. Мыслитель предупреждает, что «наши технические навыки сделались настолько опасными, что самым настоятельным является вопрос не о том, что ещё можно сделать, но о том человеке, которому доверен контроль над всеми этими достижениями» [Там же].

В свое время Д. С. Мережковский, предостерегая от увлечения «материальной стороной культуры, могуществом техники, довольно подозрительными дарами цивилизации», задавался вопросом: как распорядится человек открывшейся ему возможностью удовлетворить своё научное «любопытство»? Отечественный мыслитель был крайне озабочен тем, что человек из творца превратился в изобретателя, главной целью которого стало усовершенствование условий жизни путём изобретения современных видов техники. Приравнивая знание к великому Божьему дару, Д. С. Мережковский предупреждает, что если научное творчество строится на безнравственной основе, наука превращается в «учёное невежество», «научные изобретения, чудеса механики» – в «чудеса дьявола», а сам творец – в «учёного троглодита с чудесами дьявола – самого дикого из дикарей» [7, с. 67].

Рассуждая о творческом процессе, К. Г. Юнг подчёркивал социальную значимость искусства, которое «неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что даёт жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз всего больше недоставало» [7, с. 135]. Мыслитель называет «современной творческой тоской» то состояние неудовлетворённости, «ущербности и однобокости современного духа» которое испытывает художник, и только обращение к праобразу способно компенсировать это чувство. Художник раскрывает свое восприятие прошлого с точки зрения современности, а художественное произведение дает представление о характере эпохи его возникновения. В своё время Д. С. Мережковский видел задачу художника в умении объяснить наследие прошлого «в своём свете, в своём духе, под своим углом зрения». Представляется интересным процитировать замечание Д. С. Мережковского: «Я не знаю более сладкого и глубокого ощущения, чем то, которое испытываешь, встречая свои собственные, никому не высказанные мысли в произведении человека далекой культуры… Только тогда перестаёшь на мгновение чувствовать себя одиноким и понимаешь общность внутренней жизни всех людей, общность веры и страданий всех времен», – писал Д. Мережковский [4, с. 367].

Мыслители понимали, что личность – это не только образы – символы, но и воплощение культурного сознания некогда живших людей, выражение творческого гения народа, жизнь которого была проникнута глубокой философской идеей.

Несмотря на то, что творческие пути Д. С. Мережковского и К. Г. Юнга не пересекались, совпадения во взглядах свидетельствуют об общности творческих идей, подходов, поисков. Рассуждая об архетипах и символах, мыслители поднимали вопросы социальной роли культуры, духовного кризиса западноевропейской цивилизации, были озабочены грядущими социальными катастрофами, деградацией личности и морали, предвосхитили явления постмодернизма. Современное общество переживает сложную духовную ситуацию: начало века в

истории страны всегда связано с осмыслением прошлого и настоящего, кризисными явлениями в социальной, экономической, политической и духовной сферах. Сегодня можно говорить о том, что взгляды Д. С. Мережковского и К. Г. Юнга в определённой мере оказались пророческими, предвосхитив многие современные события.

Библиографический список

1. Международная конференция, посвящённая жизни и творчеству Д. С. Мережковского // Серия литературы и языка. – Т. 50. – № 4. – 1991.
2. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.: Республика, 1995.
3. Мережковский Д. С. Акрополь. Избр. лит.- критич. статьи. – М., 1991.
4. Мережковский Д. С. Марк Аврелий // Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.: Республика, 1995.
5. Мережковский Д. С. Тайна Трёх. Египет-Вавилон. – М.: ЭКСМО–Пресс, 2001.
6. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. – Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С.191–199.
7. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Издательство «Ренессанс», 1991.

АРХЕТИП: ДИАПАЗОН ЗНАЧЕНИЙ В ПРИКЛАДНОМ ПСИХОАНАЛИЗЕ КУЛЬТУРЫ

А. И. Давыдов
Сибирский государственный университет путей сообщения, г. Новосибирск, Россия

Summary. In this article, the author considers the range of values of one of the main concepts of analytical psychology and cultural studies. Context of application - Applied psychoanalysis, the study of culture. The problem is relevant to more accurately use the term "archetype" for research purposes**.**

Key words: Archetype, ambivalence, identification, complex, suggestion, psychoanalysis.

Понятие «архетип» широко употребляется в прикладных психоаналитических исследованиях культурологической направленности вне зависимости от теоретических предпочтений и взглядов авторов. Прикладной психоанализ представляет собой использование психоаналитической методологии во всём многообразии её теорий, принципов, концепций, технических приёмов применительно к социально-культурной сфере (политике, искусству и литературе, религии, педагогике, праву, рекламе, управлению и т. д.) для объяснения индивидуальных и массово-психологических феноменов. Он не подменяет собой традиционные научные дисциплины, будь то история, этнология или искусствоведение, но направлен на изучение

ментальности действующего в социальных и культурных процессах человека [1]. То есть того, что представляет в своей основе глубинный, бессознательный слой формирующихся веками, устойчивых стереотипов индивидуального и массового поведения и сознания. В то же время этот термин стал привычным и в работах, не имеющих ни к аналитической психологии, ни к психоанализу никакого отношения. Однако, несмотря на использование почти во всех гуманитарных дисциплинах, понятие «архетип» до сих пор остаётся крайне многозначным, и нет единой чёткой дефиниции. Это ведёт к тому, что в разных дисциплинах и разными авторами оно употребляется в разных смыслах. К. Юнг использовал его на протяжении всей эволюции своего творчества, в разные периоды вкладывая в него новое понимание, и в результате не оставил обобщающего определения [3]. Последователи создателя аналитической психологии не только не внесли ясности, но в соответствии со своими концепциями добавили новых значений. Задача выработки универсального понимания, по-видимому, ещё впереди, сейчас же ограничимся более или менее подробным обобщением тех значений, которые встречаются в прикладных психоаналитических исследованиях.

По Юнгу, архетипы представляют собой: врождённую интуицию; внутренние образы человека; вневременные процессы, которые влияют на мысли и чувства всего человечества; коллективный осадок исторического прошлого, хранящийся в памяти людей и составляющий нечто всеобщее, присущее человеческому роду; инстинктоподобные образования, проявляющие себя в фантазиях и символических образах. Через них культуры воспроизводят своё прошлое, поддерживают связь со своими истоками. Архетипов столько, сколько существует типичных жизненных ситуаций. Они повторяются в психике людей любой исторической эпохи. Когда встречаются ситуации, соответствующие данному архетипу, он активируется, приобретая принудительный характер. Это символические формулы, которые повсюду вступают в дело тогда, когда невозможны сознательные представления по внутренним или внешним причинам. В силу своей способности соединять противоположности они служат мостом между сознанием и бессознательным. Они никогда не были сознательными, поэтому никогда не подвергались вытеснению. Одна из главных функций архетипов – поддерживать на глубинно-психологическом уровне связь между поколениями. Архетипические образы проявляются в любом месте и в любом веке, меняется лишь форма их отображения. Это врождённые диспозиции к образованию комплексов (структурных элементов личного бессознательного), которые являются регулирующим фактором, упорядочивающим представления (наследуются не сами архетипы, а предрасположенность к их образованию). Юнг пишет, что всюду, где мы сталкиваемся с однотипными и постоянно повторяющимися пред-

ставлениями, речь идёт об архетипе, независимо от того, воспроизводится его мифологический характер или нет. Архетипы – формальные образцы поведения или символические схемы, на основе которых благодаря имманентным формообразующим законам появляются наполненные содержанием различные образы, соответствующие феноменологической структуре человеческой психики, включая её сознательные и бессознательные пласты. Содержательную характеристику первообраз получает лишь тогда, когда он проникает в сознание, наполняясь материалом сознательного опыта. Это типичный способ вести себя определённым образом. Став осознанным, он оборачивается сознательным представлением, как и вообще всё, что переходит в сознание. Нельзя уравнивать архетип и какой-либо мифологический образ, поскольку последний прошёл сознательную обработку. По мере того, как архетипы становятся более отчётливыми, они сопровождаются необычайно оживлёнными эмоциональными тонами, дающими им возможность увлекать, впечатлять, внушать. Архетипичность – характеристика начисто лишённая всякого оценочного содержания. Любая суггестия, вне зависимости от её направленности, основывается на архетипах. Их психическая энергия нейтральна относительно всех определений добра и зла.

Архетипы – динамический фактор, проявляющийся спонтанно, и форма, в течение жизни наполняющаяся содержанием. Это «структурирование потенциала, который развивается по направлению к определённой цели во времени» [3, с. 68]. Именно динамический аспект архетипа делает его притягательным для сознания. Однако во время действия архетипа поле сознания сужается, и он приобретает для поведения характер неосознаваемой побудительной причины. Это сближает его с инстинктом. Необходимо осознанно интегрировать содержание архетипов, в ином случае они будут проецироваться на объекты внешнего мира, обусловливая проекции, и воздействовать на человека как судьба. Затопление сознания архетипами – симптом психоза.

Архетипы – комплексы, порождённые культурной историей человечества. Личные комплексы на основе вытесненного бессознательного порождают привычки, страхи и зависимости, архетипы как следствие коллективного бессознательного – религии и идеологии, мифы и ритуалы. Архетипы амбивалентны, так как содержат творческие импульсы и деструктивные силы. Они всегда описываются Юнгом в позитивных и негативных потенциальных проявлениях. Архетипы выражают врождённую биполярность между положительными и отрицательными аспектами переживаний, которые в норме уравновешивают друг друга. Они дают человеку энергию коллективного, но девальвируют индивидуальность. Это энергия либидо, которое не сводится Юнгом к сексуальности, а рассматривается как совокупность витальных сил, «жизненная энергия».

Архетипы – праязык человечества. «Архетип занимает промежуточное место между инстинктом и образом, будучи неразрывно связанным и с тем и с другим, таким образом соединяя биологию, этологию и психологию» [2, с. 57]. Они реализуются через неосознанную способность организовывать образы и идеи, воплощаясь в произведения искусства, достижения культуры. Архетипы формируются в сходных ситуациях у разных этносов и в разных культурах, и потому их психические проявления похожи, также как и их продукция – мифологические и сказочные сюжеты. Примитивный человек отличался от современного, прежде всего, на уровне коллективных представлений. Они мистичны и пралогичны. Приобщённость к архетипу – мистическая сопричастность духовному опыту предков, транслируемому поколениями (принцип сопричастности подразумевает распространение целого на любую его часть, через которую можно воздействовать на целое). Архетипы – «место встречи» филогенеза и онтогенеза человека. Это антропологические константы, мотивы, пронизывающие весь социокультурный опыт человечества.

Архетипы призваны компенсировать состояние духовного дефицита. Душевное равновесие и здоровье человека зависят от его способности воспроизводить и интегрировать архетипические образы. Их пробуждению способствуют темперамент, стиль жизни, влияние семьи, вид деятельности, подверженность массовым и культурным стереотипам, экстремальные жизненные обстоятельства и ситуации. Архетипы актуализируются в ответ на потребности эпохи, особенно отчётливо проявляются в актах массообразования и обладают свойством трансгрессивности, т. е. способностью проявлять себя так, как если бы они принадлежали в равной мере и личности и обществу в целом. Поэтому они нуминозны и заразительны. Отображаясь символами, они могут принимать любую форму: персонифицированную или абстрактную.

Библиографический список

1. Медведев В., Черкасов С. Философская культурология классического психоанализа: основные принципы психоанализа культурной среды // Russian Imago: Исследования по психоанализу культуры 2000. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 92–113.
2. Самуэлс Э. Юнг и постъюнгианцы. – М.: ЧеРо, 1997.
3. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. – Киев: ГБУДЮ, 1996. – 384 с.; Юнг К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы. – СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. – Т. 2. – 416 с.; Юнг К. Г. Человек и его символы. – М.: Серебряные нити, 2008. – 352 с. и др.

ИНТЕРСУБЪЕКТИВНАЯ СУЩНОСТЬ АРХЕТИПА КАК ПРОБЛЕМА ПРАКТИЧЕСКОЙ ФЕНОМЕНОЛОГИИ (В ПОИСКАХ УНИВЕРСАЛЬНОЙ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ)

Е. Н. Боровицкая
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина

Summary. It is about the universal as intersubjective essence of archetype as the dependent form of profound intention. We investigate the specificity of the concept of the self as the central archetype form of mentality of the individual. The peculiarities of functioning of this archetype are regarded in the structure of dialogue communication, as well as the prospects for further study as problem of practical phenomenology using principles of transcendental semantics and transcendental pragmatics.

Key words: archetype, self, mentality, collective unconscious, profound intention, dialogue, discourse, communication, practical phenomenology.

Когда мы говорим о субъективности индивидуального восприятия, мы переходим таким образом в плоскость интерсубъективного коллективного восприятия. В *практической феноменологии* особенно важно содержание уникального сознания, воспринимающего переживаемое и уникального сознания, переживающего воспринимаемое. А в дальнейшем уже и уникального состояния. Важны интерактивные ощущения, выражаемые с помощью глубинных интенций, через обоюдные и не обоюдные переживания, намерения, желания и т. д. Феноменология особенно органично связана с социальной жизнью прежде всего потому, что интерсубъективный мир действительности, её феномены и процессы в дальнейшем объективируются, трансформируясь, на наш взгляд, не без участия так называемого *архетипного как социального языка,* фундирующего в мультикультурную реальность, который и опосредует коллективное общение уже как межкультурное с помощью активизации различных ахетипных форм психики индивидов, в свою очередь детерминирующихся их же родной речью. Постоянно используемый *архетипный язык* несёт неизмеримое количество знаков-сигналов, способствующих различным символическим взаимодействиям.

Особенно необходимо отметить в контексте нашего исследования огромную заслугу известного австрийского учёного, основателя феноменологической социологии Альфреда Шюца [20]. Он продолжил идею Дильтея о внутреннем мире человека как потоке переживаний, отображённых в социальных символах и значениях, а также проследил связь жизненного мира (ключевой категории феноменологической социологии), отождествляя его с миром повседневного знания и деятельности, с миром науки; и доказал, что на его базе формируется сложнейший мир научных абстракций, а прототип

научных понятий кроется в повседневном знании людей [20]. Благодаря как раз своему феноменологическому, социологически ориентированному подходу он открыл для нас множественность миров, из которых состоит вселенная человеческого существования: жизненный мир повседневности, мир науки, мир художественной фантазии, мир религиозной веры, мир душевной болезни и т. д. [20]. Шюц как основоположник феноменологического направления в социологии эксплицировал, можно сказать, социологический потенциал философской феноменологии, значимый для осмысления социального как повседневного мира субъектов с позиций практически действующих, взаимно себя конституирующих индивидов [20]. Его версия может быть где-то и близка экзистенциалистской трактовке феноменологии у Хайдеггера, но Шюц всё-таки остаётся, с нашей точки зрения, на позициях, скорее, *практической феноменологии,* разрабатывая, таким образом, своеобразную социологическую теорию как версию, скорее, нетрансцендентальной феноменологии, находящейся между экзистенциальной теорией Хайдеггера и трансцендентальной феноменологией позднего Гуссерля как социологизированной её версией; а также Шюц переинтерпретировал и понимающую социологию Макса Вебера, но уже с гуссерлианских позиций.

В рамках именно понимающей социологии феноменологический подход Альфреда Шюца, несомненно, можно считать её *феноменологическим направлением,* которое, исследуя проблемы языковой социализации, коммуникации, обусловленной неязыковыми факторами, саму коммуникацию трактует как результат взаимного понимания людей.

Такой подход особенно актуален при исследовании *интерсубъективной сущности архетипа* как проблемы *практической феноменологии.*

Определение универсальной как интерсубъективной сущности архетипов свидетельствует о связи речевых действий с бессознательным, выражающим свою праобразность через различные так называемые универсальные формулы (как вербальный, так и не вербальные коды), конституирующие реальность как мультикультурную. Они же, имеющие и креативную силу, способны как «мощные» образы к инновационному конструктивному преобразованию всего мультикультурного пространства. Обнаружение различных архетипов через активность уровней бессознательного и сознания даёт возможность конструировать различные – от микро- до макро- – коммуникативные модели дискурса. В дальнейшем это даёт возможность исследовать целостные коммуникативные конструкции, анализируя их как интерактивный смысловой конструкт, конституируемый глубинным смыслом суждений участников, как источник мультикультурной интеграции через выявление глубинной как

архетипно зависимой, универсальной как интерсубъективной сущности интенции.

Самость как центральный архетип, рассматривается, скорее, в структуре ментальности, а значит, как форма ментальности индивида. Мы разделяем мысли о понятии ментальности как психоаналитического концепта, в частности точку зрения Г. В. Гетца, который понимает её как эмоциональную и дологическую предрасположенность, бессознательные и неотрефлексированные способы поведения и реакции [11]. Это именно то, что «обладает» человеком, т. е. картина мира, которая не сформулирована и в принципе не поддаётся формулировке её носителем.

Понятие ментальности в контексте конкретного исследования понимается автором именно как коллективное бессознательное и может предстать и в виде моральных именно как архетипных установок, а также в качестве кодов поведения, расхожих представлений, которые индивидами не осознаются или плохо осознаются. Такое определение позволяет рассматривать *самость* в структуре ментальности индивида как её архетипную форму. Ментальность не только отражает, но и порождает сознание, в частности и с помощью архетипов (*коллективное бессознательное)* [21] как некого вспомогательного психологического материала, а также исторически трансформирует с их помощью именно сознание.

Диалог всегда является формой существования дискурса, поскольку дискурс по своей природе диалогичен, имеет способность как конструировать, так и реконструировать реальность. Структура диалогового синтаксиса конструируется из тех смыслов, которые конституируют участники. Именно в общем интерсубъективном пространстве (интерсубъективном взаимодействии) определяем глубинные интенции, коституируемые как отдельным, так и общим опытом участников.

Что касается коммуникативных норм как принятых универсальных норм, присущих конструктивному общению, – они особенно необходимы. Причём обязательно учитываются интенциональные состояния коммуникантов как участников дискурса – каждого со своей ментальностью и каждого как носителя своего лингвокультурного кода, транслируемого в коммуникативном мультикультурном пространстве.

Следует отметить, что в контексте нашого исследования целесеобразней употребление термина *«культурная интенция»* [5] для обозначения особенного ментального состояния, которое определяется содержанием самой интенции как архетипно зависимого интерактивного действия, либо как реконструкции этого действия, уже как метамотива с его глубинной универсальной конституируемой сущностью.

В дальнейшем для обозначення дефиниции *«культурная интенция»* используется сокращение *к-интенция* [5].

Любой диалог конституируется смыслом, а его смысл составляют суждения участников, которые формируют комплекс коммуникативных интенций. Может возникнуть необходимость, в зависимости от специфики диалога (нормальный или девиантный как стилистически нормированный), учитывать ещё и схему самой коммуникативой ситуации. А это значит, что диалог может быть детерминирован и социальными характеристиками участников ситуации (ролью, статусом, позицией). Тогда, безусловно, при необходимости будем исходить из *принципов социальной прагматики* [7], которая имеет свой метод – *социально-прагматический анализ* [7] – метод реконструирования глубины смысла высказывания (в частности, архетипной сущности *к-интенции).* Но многое зависит от специфики самого диалога: от такой его смысловой структуры, как универсальная архетипно зависимая сущность, которая в процессе реконструирования общего коммуникативного смысла смогла бы представить смысловую специфику всех активированных архетипных форм глубинной интенции.

Согласно Юнгу, архетипы являются формами без собственного содержания, всего лишь носителями энергии, вспомогательным психологическим материалом. Как известно, архетипные паттерны уподобляются паттернам, организованным в кристаллическую структуру. Определённо точно их сравнение с двумя совершенно разными снежинками, при этом каждая снежинка имеет одну и ту же основную кристаллическую структуру. По аналогии содержание психики каждого индивида так же, как опыт каждого индивида, уникально. Тем не менее общие паттерны, в которые эти опыты вливаются, определяются универсальными качественными признаками, или архетипами [22]. В своей книге "Герой с тысячью лицами" Джозеф Кэмпбелл, ученик Юнга, в общих чертах рисует базовые архетипные темы и паттерны, характерные для героев в мифических историях и легендах [16]. Например, все эти общие аспекты героического архетипа фиксируются в сироте, воине, мудреце, глупце, а также в короле, старце, волшебнике и любовнике. Яркой иллюстрацией архетипной ситуации является история Эдипа, которая связана с глубокой любовью сына к матери и конфликтом с отцом. Такую же базовую архетипную структуру можно найти как тему во многих мифах и легендах, она может быть психологическим паттерном у многих людей. Множество других ситуаций свидетельствует о подобном [16].

Архетипы не используются как какие-то формы в культуре, а служат лишь психологическим материалом для творчества. Чтобы с их помощью что-то создать, необходимо их использовать как вспомогательный психологический материал, при изучении которого обязательно апеллировать к так называемой трансцендентальной

семантике, идея которой обосновывается уважаемым профессором Д. В. Анкиным [1]. Учёный исследует проблему архетипов философского дискурса, рассматривая семиотические основания философии. Исследует проблему специфики философского дискурса, которая, с его точки зрения, разрешается через исследование соответствующих дискурсу знаковых моделей, и согласно получаемым знаковым моделям типы философского дискурса интерпретируются в качестве архетипов философствования, а их семантика – в качестве трансцендентальной семантики. Таким образом, им обосновывается идея использования семиотик третьего уровня для моделирования философии [1].

Как раз используя возможности трансцендентальной семантики, мы выходим на исследование глубинной сущности архетипов, располагая уже информацией трансперсонального характера. И как справедливо замечает Ю. Е. Соколов, сложность использования архетипов, например в культуре, состоит в том, что для воссоздания в подсознании архетипического образа необходимо располагать информацией трансперсонального характера, то есть знать глубинные механизмы коллективных ассоциативных связей [19]. А при исследовании различных глубинных смыслов роль трансцендентальной семантики просто неизбежна.

Но относительно концепции архетипов Юнга, которая в контексте нашего исследования занимает доминантное место, следует, пожалуй, не согласиться с Ю. Е. Соколовым, который видит «туманные стороны» концепции [19]. С нашей точки зрения, не стоит упрекать Юнга в некоторой расплывчатости его концепции, где он, давая определение архетипам, якобы отождествляет их то с коллективными представлениями Э. Дюркгейма, то априорными идеями И. Канта, то образцами поведения бихевиористов [19]. На основе своей психиатрической практики ему только удаётся, с нашей точки зрения, ещё раз доказать уникальную способность архетипа именно как зависимой формы глубинной интенции, а значит, как некой целостной интерсубъективной сущности функционировать в любой ментальности как устойчивая априория, указывая на определённое поведение как действие. Как раз такая совокупность указывает на глубинные механизмы коллективных ассоциативных связей, а в дальнейшем как конструктивных для себя действий. А исследование архетипных истоков толерантности дают нам возможность ещё раз убедиться в этом [4].

Существуют как различные, так и похожие глубинные смыслы в структуре диалогической речи, поскольку образы её участников, их *к-интенции* имеют различные зависимые архетипные формы, которые по- разному могут проявляться в дискурсе: эти архетипы как сохраняют те генокоды, те праобразы, с помощью которых мы и наблюдаем тот бесконечный процесс трансляции своеобразных куль-

турных смыслов как символов *к-интенций* коллективной идентичности, так и апеллируют к сущности самой *к-интенции,* служат психологическим материалом для формирования новых смыслов, которые в недалёком будущем могли бы претендовать даже на глобальный креатив и не только эпохи.

Сегодня конструктивный диалог – это тот диалог, который представляется именно как интерактивный смысловой конструкт, конституируемый глубинным смыслом суждений участников, как источник культурной интеграции через выявление глубинной универсальной архетипно зависимой сущности интенции.

В этом контексте доминантным является понятие «трансцендентного (трансцендентального) опыта» в структуре интенции. Он – вне границ чувственного опыта, эмпирического познания мира (объекта), поскольку трансцендентные причины – вне границ существования объекта. Всё-таки для обозначения высших предметов метафизического познания (например, *Добродетели, Совершенства, Блага, Единого как общего Абсолюта и т. д.)* как фундаментальных принципов универсальной этики, которые конституируют саму *к-интенцию* и сами конституируются в ней, будем употреблять термин «трансцендентальное»; поскольку эти предметы могут принадлежать независимым трансцендентным сферам сознания и действительности, а не реальности как таковой. Они не подлежат ни процессу рефлексии, ни даже метарефлексии.

Но анализируя проблему глубинной интенции именно через *архетипный диалог,* даже как ни парадоксально воспринимается мысль, независимо от активности той или иной формы архетипа, необходимо всегда обращать внимание на процесс саморефлексии (в дельнейшем всё- таки как на метарефлексию) как возможно единственный ключ к взаимопониманию. Взаимопонимание может происходить, например, не на основании актуальной тоталитарности ума (хотя и он здесь неизбежен как *идейный* с такими пограничными априорными концептами, как *естественные как присущие (аксиоматические), прагматические как императивные,* которые зависимы от опыта, в том числе и трансцендентального. Как известно, с лат. transcendents – тот, который переступает границы, выходит за пределы. Взаимопонимание может происходить, скорее, на основании осознания принципов моральности (как общих духовных принципов с их архетипной сущностью), где *самость* окажется той «золотой серединой» – актуальным основанием не тоталитарности ума, а рациональности духа, который и будет выражать сущность глубинной интенции как высокоморальной и духовной. А сама сущность зафиксирована в этих же пограничных априорных концептах: *аксиоматических, императивных, аксиологических как архетипных* – коллективных бессознательных духовных концептах. Они зависимы от трансцендентального опыта и могут архетипно предстать, а зна-

чит представить морально-духовный уровень как онтологически вероятностный уровень той или иной культурной эпохи, как уровень всей её духовной силы – общей креативной силы человечества; даже при необходимости, несомненно, они когут предстать и на основании актуальной тоталитарности как жёсткой рациональности ума, зависимого от всех видов опыта.

Таким образом, конструктивным *архетипным диалогом,* который по возможности определит и сущность *к-интенции,* видится именно тот *архетипный диалог,* который конструируется из тех конституируемых смыслов, которые конституируют участники в их интерсубъективных взаимодействиях, основанных на принципах моральности как фундаментальных принципах универсальной этики, причём учитывается актуализация единства всех уровней психики: как тех, которые рефлексируются со всеми своими *«Я»,* так и тех, которые не рефлексируются.

Таким образом, следует заметить, что любая интенция несёт в себе также и такие необходимые компоненты, как различные цели участников, различные их желания, интересы, отсюда – неизбежность общих принципов моральности как фундаментальных принципов универсальной этики. Каждый участник реализует свою цель (своё стратегическое действие), придя к согласию с *Другим,* как *Субъект* создания, солидарности, добродетели. Здесь как раз обязательно наличие *обязанности* как нормативного понятия интенции [6, 18]. Особенно уникальным является его присутствие в структуре такой интенции, которая зависима от такого архетипа, как *самость*.

Согласно Юнгу, «сознание и бессознательное не обязательно противостоят друг другу, они дополняют друг друга до целостности, которая и является самостью» [21]. Невозможно оказаться в полной власти этого архетипа или в растерянности, что его нет, если учитывать, что его сущность тоже нормирована таким механизмом защиты *Я,* как *обязанность [6, 18].* Поскольку любой архетип является зависимой формой глубинной интенции, сама *обязанность* в структуре интенции всегда остаётся той универсальной нормой, что апеллирует к взаимному согласию как толерантной необходимости, истоки которой тоже архетипны [4]. Иначе присутствие *Другого* всегда будет переживаться как своя угроза, что может быть чревато даже нарцизным расстройством, в дальнейшем как патологическим расстройством личности. А в случае растерянности (а также неуверенности), не как единичного интенционального состояния, а в случае полного отсутствия архетипа *самости* как таковой, будут возникать большие сложности в процессе осознания *Себя* как самодостаточной, способной к идентификации, а впоследствии и к идентичности личности.

Следует заметить, что *самость* у большинства людей не развита, поскольку она не выводима из опыта потому, что опыт сам беско-

нечен и независим от реальности, и поэтому она им совершенно неизвестна. Развитие *самости* не означает исчезновения *Эго*. «Здоровое» *Эго* обретает связь с *самостью* в результате долгой, активной и тяжелой работы понимания и принятия различных бессознательных процессов. *Эго* всегда будет оставаться центром сознания, важной структурой психики. Таким образом, необходимо всё это учитывать, чтобы необычные предметы (возможно, различные аксессуары, например портфель; и здесь уже попытка внедрения другого архетипа – *архетипа персоны)* становились символами идентификации человека с его *самостью,* а не *человека-маски;* т. е. любой атрибут, любой аксессуар как символ свидетельствовал бы, и только, о самодостаточности личности.

Как раз в этом контексте следует заметить, что *архетипный диалог* не может детерминироваться никакими, к примеру, социальными характеристиками участников, когда активирован тот уровень психики, который отвечает за их самодостаточность. Согласно юнговской концепции архетипов, как было отмечено выше, – это *самость,* которая отвечает именно за активный конструктивный уровень психики участников, способствующий идеальному протеканию коммуникации.

Но даже, если и происходит детерминация, к примеру, такими социальными характеристиками его участников, как роль, позиция, статус и др. (соответственно с их архетипными формами, к примеру: *архетип учителя, архетип начальника, архетип матери, архетип ребёнка и др.),* тогда при необходимости без сомнений будем исходить из специфики диалога, зависящего от активизации того или иного уровня психики участников, обязательно учитывая и их архетипную сущность.

Анализируя некоторые архетипные знаковые коды в структуре дискурса, мы наблюдаем как их использование может вызывать в подсознании глубокие ассоциации с тем или иным архетипом. Но при этом мы должны обязательно принимать во внимание также и особенности смысловой структуры диалога (причём не только его коммуникативный смысл), именно ту особенность, которая представила бы все без исключения глубинные формы их *к-интенции* уже как некого инварианта.

Если конструктивное присутствие *самости* ощутимо в ментальности *Другого,* в конечном счёте мы извлекаем его идентификацию согласно юнговской концепции архетипов. Соответственно важно изучить особенности архетипных форм как зависимых форм интенции каждого из участников процесса коммуникации, нет ли у них, к примеру, каких-либо предубеждений, возможно, даже каких-то серьёзных комплексов и т. д., чтобы таким образом при необходимости «очистить» протекание коммуникативного процесса, сделать его более успешным.

Теперь ещё раз необходимо обязательно отметить, что в контексте нашего исследования, несомненно, актуальным является интерсубъективное учение Гуссерля [12, 13], которое вполне может претендовать на трансформационную теорию трансцендентальной философии Иммануила Канта [15]. Это учение, которое фундирует не только социальное, но и гуманитарное познание. И его по праву можно рассматривать даже как претензийную методологию, которую в дальнейшем, может бать, и предложит нам сама феноменология (интегрируя её, безусловно, с феноменологической социологией Шюца) [20], – методологию анализа архетипа как зависимой формы глубинных интенций, в универсальной сущности которых конституируется как трансцендентальный, так и какой-либо другой опыт индивида.

Поскольку интерсубъективная концепция апеллирует к интенциональности сознания как одной из главных идей феноменологии, а сама интенциональность является своеобразной характеристикой сознания, значит, любая глубинная интенция имеет свою внутреннюю направленность и проявляется через интерсубъективное взаимодействие, например диалог. Именно в интенциональных актах как актах интерсубъективного взаимодействия и конституируется опыт. Тогда *Другой* репрезентируется не только как *Другой,* а как *Другой* со своим опытом, как субъект со своей *к-интенцией,* которая принимает участие, например, в трансцендентальном конституировании уже интерсубъективного мира. И этот *Другой* со своим опытом как субъект со своей *к-интенцией* выступит в единстве со всеми уровнями своей психики, как и все остальные *Другие,* как участники со своей *к-интенцией* каждый в единстве с всеми уровнями своей психики – со всеми своими *«Я»,* – и только тогда, когда определённые либо все (зависимо от специфики их диалогового взаимодействия) архетипные формы психики участников дискурса одинаково будут активированы у всех, и эта активизация совпадёт у всех без исключения в процессе их интерсубъективного взаимодействия. Идеальный вариант – совпадение *самостей* друг друга, где доминируют, например, *архетипы ребёнка.* Как известно, единственные архетипы, которые символизируют пробуждение индивидуального сознания, становятся началом всего нового и являются образом будущего.

Таким образом, на основании вышеуказанного единства наблюдаем не только сам процесс конструирования диалога, который определит сущность *к-интенции,* но и как выстроится единство высших предметов метафизического познания как ценностных элементов внутреннего опыта сознания индивида *(Добродетели, Совершенства, Блага, Истины, Красоты, Добра, Единого как общего Абсолюта),* которые конституируются уже экзистенциональными проявлениями субъектов со своими *к-интенциями;* наблюдаем, как выстраивается единство высших предметов с предметами социальной

реальности, которые тоже будут конституироваться субъектами (причём каждый со своей *к-интенцией)* не только как носителями высших общечеловеческих ценностей, но и как представителями различных социальных и культурных институций.

Таким образом, феноменологическую концепцию интерсубъективности Гуссерля как социологически ориентированную можно считать интегрированным вариантом методологических концепций анализа *архетипной коммуникации.*

Структура диалогического синтаксиса конституируется на основе тех смыслов, которые конституируют участники диалога как формы дискурса. Именно в общем интерсубъективном пространстве (интерсубъективных архетипных взаимодействиях) сможем определить глубины *к-интенций,* коституирующиеся как отдельным, так и общим опытом участников.

Следует обратить внимание ещё на одну, на наш взгляд, совершенно неоднозначную и особенно противоречивую в контексте нашего исследования мысль (скорее, не разделяя её с критиками) о том, что перспективная оригинальность концепции Гуссерля всётаки заставляет оставаться в пределах монологической позиции философии субъекта; другие сознания, другие *Я* следуют из трансцендентального *Эго,* трансцендентального сознания [12, 13]. Трансцендентальная интерсубъективность и преобразование её в трансцендентальную общность происходит, вытекая из *Эго* и системы его трансцендентальных функций и действий (и только так) [12, 13].

В контексте исследования универсальной сущности архетипа как зависимой формы глубинной интенции индивида с учётом активности и особенностей функционирования архетипных форм психики каждого участника дискурса, зависимо от его специфики (нормальный/девиантный дискурс) трансцендентальная интерсубъективность и преобразование её в трансцендентальную общность происходит, не только вытекая из каждого *Эго* и системы их трансцендентальных функций и действий. Как известно, и об этом уже упоминалось выше, *самость* у большинства людей не развита, поскольку она не выводима из опыта потому, что опыт сам бесконечен и независим от реальности, и поэтому она им совершенно неизвестна. Мы, несомненно, согласны с Юнгом, и об этом тоже уже упоминалось, что сознание и бессознательное не обязательно противостоят друг другу, они дополняют друг друга до целостности, которая и является *самостью [21].* Однако развитие *самости* не означает исчезновения *Эго.* Как уже говорилось, «здоровое» *Эго* обретает связь с *самостью* в результате долгой, активной и тяжёлой работы понимания и принятия различных бессознательных процессов. *Эго* всегда будет оставаться центром сознания, важной структурой психики. В контексте нашего исследования концепция интерсубъективности Гуссерля выступает отнюдь не как монологическая, скорее, на оборот, поскольку интег-

рированная взаимосвязь архетипных форм ментальности, анализ этих форм в структуре глубинных интенций, а также особенности их проявления и функционирования в структуре диалогической речи ещё раз свидетельствуют об универсальной сущности архетипа как зависимой формы каждой глубинной интенции, а значит, его интерсубъективной сущности.

Исследование специфики любой активной архетипной формы ментальности, тем более обнаружение её активности в ментальности другого, ещё раз даёт нам возможность убедиться в интерсубъективной сущности этих форм как зависимых форм глубинных интенций, проявляющихся в структуре диалоговой коммуникации, а также ещё раз ставит перед нами научную задачу – исследовать их как проблему *практической феноменологии.*

Таким образом, не остаются вне внимания в нашем контексте идея *„трансцендентальной коммуникативной общности»* Апеля [2, 3], которая, являясь отзвуком идей рода Хабермаса, дополняется понятием его *„идеальной коммуникации»* [9, 10], а также *трансцендентальная прагматика* Хёсле [14].

На наш взгляд, именно интегрированная концепция, сегодня как гипотеза, представляется той универсальной методологической концепцией анализа так называемой диалоговой коммуникации как архетипной, а возможность построения и существования такой концепции даёт нам феноменологический просмотр предлагаемой проблематики.

Как раз использование универсальной сущности архетипа как интерсубъективной целостности бессознательной коллективной общности с априорной идеей глубинной интенции, которые как конструируют, так и реконструируют субъективный мир как глыбу мироустройства, и даёт нам возможность выходить на так называемый новый универсальный уровень исследования архетипа как метаархетипа с *помощью уже трансцендентальной социальной семантики. Трансцендентальная социальная семантика* исследует архетипную сущность культурного концепта как так называемую виртуальную мультикультурную модель, смысл которой зависит от метаязыковой способности, а значит, от той способности мышления (метарефлексии) и метаязыкового выражения, которые как конструируют так называемую виртуальную архетипную модель общности с помощью *трансцендентальной культурной семантики,* так и реконструируют её, но уже с помощью *трансцендентальной социальной прагматики.* А такая виртуальная архетипная как концептуальная модель апеллирует к *молодёжному архетипу* как *универсальному архетипу молодости* – креативному образу будущего [8].

Проблема специфики этой так называемой виртуальной архетипной модели разрешается через исследование соответствующих ей знаковых контекстуальных микромоделей. Они, согласно получае-

мым знаковым контекстуальным моделям, уже как возможные типы мультикультурного дискурса интерпретируются в качестве матаархетипов как архетипов мировых сообществ, а их семантика и прагматика рассматриваются в качестве трансцендентальных, которые без сомнений интегрируются в универсальную феноменологическую концепцию интерсубъективности как гипотетическую методологию анализа универсальной сущности метаархетипов как архетипов уже мирового сообщества, которые апеллируют к универсальности как целостности *молодёжного архетипа* как *архетипа молодости* – креативного образа будущего [8].

Таким образом, коллективная память человечества, используя именно *молодёжные архетипы* как *универсальные архетипы молодости* [8], не только трансформирует временное мультикультурное пространство, но и постоянно обнаруживает в себе некую устойчивую априорию *(миф, легенду, фантазию, различные лингвистические идиомы, пословицы, шутки, народный фольклор и пр.),* рождает так называемый символический сюжет, в дальнейшем, возможно, даже как претензию на мировое произведение искусства. Очень хорошо это прослеживается на оппозиционных архетипных концептах. Несомненно авторитетной является мысль Леви-Стросса об архетипных оппозициях, которую разделяет и Ю. Е. Соколов в своей работе «Лабиринт как архетип» [19]. Именно Леви-Стросс представил нам конкретный ряд своего рода архетипных оппозиций: *мужское и женское, земля и небо, добро и зло, жизнь и смерть* [17]. Этот ряд всегда можно продолжить, анализируя особенности проявления различных архетипных форм *(архетип тени или двойника, архетип души или матери, архетип Анимус и др.)* [17, 19] как зависимых форм глубинных интенций исходя из феноменологических принципов как фундаментальных принципов анализа универсальной сущности архетипа как интерсубъективной мультикультурной целостности.

Таким образом, построение интегрированной концепции исследования универсальной сущности архетипа как зависимой формы глубинной интенции индивида даст возможность рассмотреть архетипную форму его ментальности как некую коммуникативную целостность, а значит изучить её как интерсубъективную универсальную сущность.

Именно интегрированная концепция является перспективной при дальнейшем изучении особенностей функционирования архетипа в структуре диалоговой коммуникации, при исследовании его как проблемы трансцендентальной семантики и трансцендентальной прагматики – взаимодополняющих, не взаимоисключающих друг друга. Таким образом, констатируется актуальность исследуемой проблематики. Если при изучении интерсубъективной сущности архетипа используем принципы трансцендентальной семантики и

трансцендентальной прагматики, но уже как социальных, тогда выходим на более универсальный уровень его исследования, уходим в сферу *практической как социальной феноменологии* и проблему архетипа исследуем уже как её проблему.

Таким образом, вопрос дальнейшего изучения особенностей функционирования архетипа как зависимой формы глубинной интенции в структуре диалоговой коммуникации, его границ и возможностей как интерсубъективной мультикультурной целостности ещё надолго будет оставаться открытым.

Библиографический список

1. Анкин Д. В. Архетипы философского дискурса // Известия Уральского государственного университета. – 2003. – № 27.
2. Апель К.-О. Екологічна криза як виклик дискурсивній етиці // Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія. – К., 1999. –Вибрані тексти.– Ч. 2. – С. 413–454.
3. Апель К.-О. Етноетика та універсалістська макроетика: суперечність та доповнювальність // Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія. – К., 1999. – Вибрані тексти. – Ч. 2. – С. 366–371.
4. Боровицька О. М. Архетипні витоки толерантності (до проблеми ціннісних настанов молоді) // Сучасна молодь і проблема життєвих цінностей: філософські та етико-культурологічні виміри: зб. матеріалів міжнародної наукової конференції. Київ, 15–16 квітня 2010 р. – К., 2010. – С. 120–123.
5. Боровицька О. М. Архетипна сутність духовного (до питання про його роль в умовах глобалізації) // Духовна компонента в системі вищої освіти України: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луцьк, 28 травня 2010 р. – Луцьк, 2010. – С. 375–388.
6. Боровицька О. М. Динаміка міркування як трансформація інформаційного стану (простору) індивіда *(до питання про специфіку аналізу інтерпретаційного змісту висловлювання в контексті викладання розділів модальної логіки)* // Проблеми викладання логіки та дисциплін логічного циклу: IY Міжнародна науково-практична конференція (13–14 травня 2010 р.): матеріали доповідей та виступів. – К., 2010. – С. 56–59.
7. Боровицька О. М. Загальнофілософські проблеми соціальної прагматики // Генеза. Філософські студії. Спецвипуск журналу. – К., 1998. – С. 65–68.
8. Боровицька О. М. Молодіжний архетип як креативний образ майбутнього // Молодь у сучасному світі: філософсько-культурологічні виміри: зб. матеріалів міжнародної наукової конференції. Київ, 26–27 березня 2009 р. – К., 2009. – С. 293–294.
9. Габермас Ю. Дії, мовленнєві акти, мовленнєві інтеракції та життєвий світ // Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія. – К., 1999. – Вибрані тексти. Ч. 2. – С. 287–324.
10. Габермас Ю. Комунікативна дія і дискурс // Першоджерела комунікативної філософії. – К.,1996. – С. 84–91.
11. Гетц Г. В. Изучение ментальностей: взгляд из Германии // Споры о главном: сб. ст. – М., 1993. – С. 58–64.
12. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию // Вопросы философии. – 1992. – № 7.

13. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2. 4. 1. Исследования по феноменологии и теории познания. Исследование V. Об интенциональных переживаниях и их «содержаниях» // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. – Рига, 1988. – С. 282–297.
14. Гьосле В. Трансцендентальна прагматика як фіхтеанство інтерсуб'єктивності // Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія. – К., 1999. – Вибрані тексти. – Ч. 2. – С. 455–478.
15. Кант И. Критика чистого разума / Н. О. Лосский; пер. с нем. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. – 672 с.
16. Кэмпбелл Джозеф. Герой с тысячью лицами / пер. с англ. – «София», Ltd., 1997. – 336 с.
17. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 1985. – С. 211.
18. Навроцький В. В. Логіка соціальної взаємодії. – Харків, 2005.
19. Соколов Ю. Е. Лабиринт как архетип // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 4. – 2009. – Культурология.
20. Шюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом / пер. с нем. и англ. – М., 2004.
21. Юнг К.Г. Психология бессознательного. – М., 1994.
22. Юнг К.Г. Психологические типы. – Минск, 1998.

ПРИРОДА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МИФОЛОГИЗИРОВАННЫХ КОНЦЕПТОВ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

М. А. Садыкова
Удмуртский государственный университет, г. Ижевск, Россия

Summary. The article introduces the term a mythicized concept, and states that mythos and symbol are its core components. The mythicized concepts have been functioning in the collective conscience via metaphor since ancient times. The author illustrates the existence and role of such concepts with the metaphors of «light» and «darkness» found in the Bible, and Russian, English and American fiction.

Key words: mythos, symbol, metaphor, a mythicized concept.

Каждый естественный язык отражает свой способ концептуализации мира. Вербальная знаковость лингвокультурных концептов – самый надёжный и достоверный материал для всякого лингвокультурного исследования, поскольку известно, что символизируются и, в частности вербализуются, наиболее значимые для человека факты культуры, которая, по М. Веберу, «охватывает те – и только те – компоненты действительности», которые становятся ценностными для нас [1].

Мифологизированный концепт (далее МК) – комплексная ментальная вербализованная единица, включённая в контекст культуры и связанная с определённым типом мышления, которое специфично для первобытного и некоторых уровней сознания, в особенности массового, во все времена. МК представляют интерес для лингвокультур-

ных исследований, учитывая растущий интерес к мифологизированным формам сознания, в частности в контексте глобализации культур. В семиозисе МК ведущую роль играют культурный миф и символ, получившие выражение на языке метафоры.

Миф образует устойчивую универсальную структуру, которая рождается на стадии архаического сознания, сохраняется на протяжении всей человеческой истории и пронизывает все без исключения культуры. Под мифом мы подразумеваем феномен мифологического сознания – особого коммуникативного (дискурсивного) символического типа мышления, которое базируется не на рациональности, а на *вере* (т. е. принимается без доказательств, на основании внутренней убеждённости), и которое постоянно воспроизводится в культуре, апеллируя к массовому сознанию. Миф продолжает действовать в современной языковой картине мира (далее ЯКМ), а «архетипы и мифологемы «удерживают» наше языковое сознание в зоне психолого-эмоционального воздействия» [1].

По мнению М. М. Маковского, слова хранят в себе тайну человеческого бытия и человеческой духовности. В глубокой древности слова создавались именно для того, чтобы скрывать истинные и наиболее глубокие смыслы, поскольку считались священными и способны были испортить охоту или рыбалку, вызвать засуху, болезнь или смерть [3].

В. А. Маслова поддерживает и развивает гипотезу о мифологическом происхождении языка, которая позволяет объяснить сам феномен языкового многообразия. Поскольку почти любое слово для древнего человека было наделено мифическими смыслами, знание сакральной семантики слов было чрезвычайно важно для наших предков. С течением времени сакральное забылось, но не исчезло. Язык продолжает не только хранить черты мифологического мышления, но и продуцировать их заново [4].

По определению С. С. Аверинцева, в создании символа участвуют «образ» и «смысл»: «Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса ... Переходя в символ, образ становится «прозрачным»: смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива» [5]. Особенность символов в том, что это древнейшие ассоциативные модели мышления, закреплённые традицией той или иной культуры в разных языках с целью стабилизации значения текста в синхроническом и диахроническом аспектах. По Ф. Уилрайту, архетипический символ несёт одно и то же или очень сходное значение для большей части человечества [10].

Источниками словесной символизации становятся метонимическое и метафорическое ассоциирование. Метафора бесконечно варьирует семантику компонентов символа, порождая всё новые ассоциации, и реализует символ в тексте, ибо символ – ста-

тичная структура, существующая лишь в сознании человека. Динамика метафоры отражает движение мысли [6]. Отношения метафоры и мифа носят взаимозависимый характер, что взаимообусловлено их информационной сопряжённостью, функциональной предназначенностью и способами интерпретирования в парадигме языковой культуры.

Введённые в научный обиход Дж. Лакоффом и М. Джонсоном понятия «метафорические концепты» отражают некоторые фундаментальные культурные ценности, как правило, на общечеловеческом уровне и потому являются основой понимания в коммуникации, самопознании, поведении, эстетической деятельности и политике [2]. Как пишет В. Н. Телия, в основном метафорические концепты представляют собой «мёртвые» языковые метафоры, в глубине которых живут и тем самым участвуют в синхронно-языковом созидании и восприятии образа мира архетипические формы сознания, в том числе – олицетворение, символы, а также эталоны как «мера всех вещей» [8].

Изучение мифологий мира обнаруживает поразительное сходство их сюжетов, что говорит об универсальных путях распредмечивания мира, психологически опосредовано «подсказанных» человеку самими свойствами фрагментов действительности, данной ему в тактильных, визуальных и аудитивных формах. Восприятие света и тьмы стало одним из первых явлений природы, получивших отражение в мифах. В основе данных МК лежит восприятие на уровне зрения, и поскольку их денотат доступен прямому наблюдению, данные концепты могут реализовываться в языковом пространстве в виде лексем с прямым значением. Однако сквозь века до нас дошёл образно-ассоциативный ореол концептов, появившийся в мифологических и религиозных представлениях человека, и трансформировавшийся затем в экспрессивно-стилистический фон, чётко обозначенный в религиозном и художественном дискурсе, на котором выступают переносные значения лексем «свет» и «тьма» и реализуются метафоры света и тьмы.

Проведённый в ходе исследования [7] анализ словарных статей, фразеологизмов, паремий, а также употребления МК «свет / light» и «тьма / darkness» в Священном Писании и современной русской и англо-американской художественной литературе показал, что свет символизирует *источник жизни/ бессмертие / рай/ чистоту/ добро/ знание/ способность воспринимать реальность определённым образом / уважаемого человека/ славу (хорошую репутацию)/ радость/ надежду на лучшее/ праздник Пасхи у христиан/ ласковое обращение к кому-либо*. При сопоставлении со светом тьма выступает символом *смерти/ страха перед смертью/ греха/ зла/ невежества/ неизвестности/ недоверия, подозрительности/ таинственности/ бесперспективности/ удручённого психологического состояния*. Эти

данные свидетельствуют об универсальном характере МК в русской и англо-американской лингвокультурах. Образное значение МК «свет/ light» и «тьма/ darkness» формируется интегральным признаком «ценность», а сами МК имеют аксиологическую оценку «добро» и «зло».

Свет и тьма извечно противостоят друг другу, но одновременно, уравновешивают и дополняют друг друга, образуя целое. Тьма считается таким же необходимым элементом мироздания, как и свет, символизируя *материнское лоно* (= землю), дающее новую жизнь. Тьма предшествует свету как небытие (= хаос) рождению и «наделена отрицательным признаком только в сопоставлении со светом» [9]. Так, посредством МК «свет / light» и «тьма / darkness» раскрывается ещё одна основная семиотическая оппозиция – «мужской – женский», а данные МК приобретают гендерную характеристику.

Таким образом, со времён существования древних цивилизаций природное явление света и его отсутствия – темноты – безоговорочно считались первоэлементами вселенной и были наполнены мифологическим содержанием. В текстах Священного Писания МК «свет/ light» и «тьма/ darkness» получили максимальную символическую нагрузку, и посредством метафор с символьными составляющими света и тьмы реконструируют миф, метасмысл которого выражён оппозицией «добро – зло». Последующая культурная релевантность данных МК объясняется как витальной, так и психолого-моральной ценностью этого феномена для жизни человека.

Библиографический список

1. Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах: монография. – Волгоград: Перемена, 2001. – 495 с. – С. 21, 368.
2. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живём. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
3. Маковский М. М. Язык – миф – культура: символы жизни и жизнь символов.– М.: Русские словари, 1996. – 330 с. – С. 28.
4. Маслова В. А. Связь мифа и языка // Фразеология в контексте культуры. – М.: Яз. рус. культуры, 1999. – С. 159–163.
5. Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: курс лекций: учеб. пособие для студентов филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. заведений. – М.: Академия, 2004. – 432 с. – С. 189.
6. Резчикова И. В. Семантическое варьирование символа «раковина» в стихотворении Б. Пастернака «Зима // Средства номинации и предикации в русском языке: межвуз. сб. науч. тр. – М.: МПУ, 2001. – С. 134–139.
7. Садыкова М. А. Лингвокультурный анализ мифологизированных концептов «свет/ light» и «тьма/ darkness» в текстах Священного Писания: дис. … канд. филол. наук. – Ижевск: Удмурт. гос. ун-т, 2007. – 159 с.
8. Телия В. Н. Концептобразующая флуктуация константы культуры «родная земля» в наименовании *Родина* // Язык и культура: факты и ценности: к 70-летию Ю. С. Степанова / отв. ред. Е. С. Кубрякова, Т. Е. Янко. – М.: Яз. слав. культуры, 2001. – С. 409–418.

9. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. – М.: Фаир-Пресс, 1999. – 448 с. – С. 38.
10. Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 82–109.

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ГЕНОТИП ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

А. А. Романовская
Минский государственный лингвистический университет, г. Минск, Беларусь

Summary. It is stated in the paper that relative pictures of the world represented by natural languages contain something irrelative, a kind of invariant that is expressed by a genotypic language. The ideal, i.e. genotypic language (words – genotypes and sentences – genotypes), signifies ideal objects. Expressing implicit meanings, genotypes find their realization in concrete nominative and communicative reflections – constants. Symbol as a verbal unit in whose contents «past experience» of humankind has special semantics. The idea of a linguistic unit (a symbol) emerges on the basis of an image.

Key words: archetyp, function of the doer, genotype, genotypical language, genotext, antique symbol, disponibility, genotypical image, imaginative notion, element of the code of culture.

Существование чего-либо в нашей душе, отмечает К. Г. Юнг, признаётся только в том случае, если в ней присутствуют осознаваемые содержания. Схемы образов – архетипы, представляющие собой только непосредственную психологическую данность, получают содержательную характеристику лишь тогда, когда они проникают в сознание и при этом наполняются материалом сознательного опыта, т. е. видоизменяются и приобретают «осознаваемые формы» [см. 18, с. 50]. Психологическое обоснование архетипу К. Г. Юнг даёт через обращение к мифу как психологическому явлению, выражающему глубинную суть души.

Архетипы обозначают наиболее общие, фундаментальные и общечеловеческие мифологические мотивы, изначальные схемы представлений, лежащих в основе любых художественных, в том числе мифологических, структур [1, с. 111]. Т. Манн определяет архетип как типичное, вечно-человеческое, вечно повторяющееся, вневременное – относящееся к области мифического. «В типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, – это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» [8, с. 175].

В греческой мифологии героический архетип восходит к образу Аякса: *Аякс Оилид* и *Аякс Теламонид*. Это необузданные и гордые

герои, идущие не только против воли людей, но и против воли богов. Вероятно, что исконно оба Аякса составляли один мифологический образ, который в дальнейшем претерпел определённую модификацию, представ в виде двух очень близких по своему духу и отличающихся скорее внешними чертами героев (*Аякс большой* и *Аякс малый*) [15, с. 147]. Анализ греческих мифов о борьбе героев позволяет представить героический архетип рядом сжатых изложений, или констант (по Ю. С. Степанову [13, с. 76; 14, с. 19–20]): *мужество, доблесть; дружба; смелость, храбрость; справедливость; сила; святотатство; хитрость, обман; предательство; гордыня, надменность; жестокость; дерзость, буйство; страх; убийство*. Каждая константа формируется образами, на основании которых создаются символы. Так, символами справедливости являются *Радаманф, Эак, Минос, Медонт, Терсит, Антенор, Персей*, образы которых формируют константу геройство на основании мифа. Как отмечает В. А. Маслова, «архетипичность символа – это его важное свойство, которое носит двоякий характер. С одной стороны, в символе отражаются образы бессознательного, большую часть которого составляют архетипы. С другой – архетип осознан, он входит в нашу реальность, часто сильно трансформируясь» [9, с. 101–102].

Термин архетип в связи с исследованием литературного наследия приобрёл различные интерпретации: «мотивы», «схемы человеческого духа», «универсальные мифологические схемы», «мифосимволическое», «фольклорно-мифологическая основа», «функция действующего лица». Архетип – это не сам образ, а его схема, возможность образа. Архетип находит своё выражение, «оживляется» в мифе как тексте, т. е. окончательно формируется в лингвистической среде. Процесс мифотворчества есть не что иное, как трансформация архетипа в образы, на основании которых формируются символы.

Исследуя структуру литературного текста, В. Я. Пропп применяет найденные им методы исследования в области гуманитарных наук. Проанализировав устойчивые формы сюжетов и композиций в сказках, он на основании синтагматического подхода выявил структурную эквивалентность ряда мотивов и персонажей и создал синтаксическую этносемиотику. В. Я. Пропп исходит из наблюдения одинаковости того, что в сказке делают персонажи. Слово «функция» используется Проппом как условный термин. Учёный отмечает, что сюжеты сказок порождаются бытом народа, его жизнью и вытекающими из этого формами мышления на разных стадиях человеческого общественного развития и что появление этих сюжетов исторически закономерно [12, с. 457]. В. Я. Пропп исследует 31 функцию действующих лиц – мотивы, выявленные при анализе волшебной сказки [см. 11, с. 23–35]. Эти отвлечённые понятия (функции действующих лиц, мотивы) соответствуют понятию архетипа и соотносятся с понятием генотипа, по С. К. Шаумяну.

В семантической теории естественных языков С. К. Шаумяна используются формальный аппарат аппликативной грамматики и определяемые в этой грамматике понятия генотипического и фенотипического языков. Генотипический язык может служить языком-эталоном для структурно-типологического сопоставления реальных языков. Идеальный, то есть генотипический язык, представленный словами-генотипами и предложениями-генотипами, обозначает идеальные объекты, которые на втором этапе порождения преобразуются в слова-фенотипы и предложения-фенотипы – в этом суть структурной двухступенчатой теории С. К. Шаумяна [17, с. 100]. Генотипический язык является абстрактной моделью естественных языков, то есть моделирует в них семантические процессы [16, с. 9], и имеет глубинную и поверхностную структуры. Но как универсальная семиотическая система представляет понятие, которому нет аналога в трансформационной грамматике. Н. Хомский и его последователи имеют в виду синтаксические понятия, которые, как отмечает С. К. Шаумян, в таком виде вообще не сопоставимы с генотипическим языком. «Генотипический язык представляет собой гипотезу об общей семиотической картине языков мира. В качестве этой гипотезы генотипический язык служит системой универсальных категорий» [16, с. 11].

В концепции С. К. Шаумяна, суть которой заключается в том, что генотип – это абстрактный уровень лингвистического функционирования, абстрактная сущность, находящая своё выражение в конкретных реализациях, обнаруживается много общего с функциями В. Я. Проппа, что помогает обосновать явления, находящиеся, по мнению Кристевой, «по ту сторону языка».

Не упуская из виду, что текст есть система знаков, Ю. Кристева посредством семанализа отыскивает внутри этой системы «другое место действия, заслонённое от нас экраном текстовой структуры, другую сцену, на которой совершается акт означивания, – такая операция, по отношению к которой структура есть всего лишь некий осадок, отсроченный результат» [6, с. 294]. В рамках семанализа значение понимается не как знаковая система, но как процесс означивания. Текст, по мнению Кристевой, являет собой один из видов означивающей деятельности. Текст это порождение значения, порождение, которое вписано в рамки языкового феномена, в рамки фенотекста, каковым является напечатанный текст. В процессе порождения Кристева различает два аспекта: 1) порождение языковой ткани; 2) порождение некоего «я», занимающего определённую позицию ради презентации акта означивания. Операцию порождения фенотекста Кристева называет генотекстом и таким образом разделяет понятие текста на фенотекст и генотекст (на поверхность и глубину, на наделённую значением структуру и означивающую продуктивность). Речь идёт о такой означивающей деятельности, которая, совершаясь в языке, не сводима к речи.

Генотекст оперирует аналитико-лингвистическими категориями. Их предназначение заключается в порождении для фенотекста не предложения (субъект-предикат), а означающего, рассматриваемого на различных стадиях означивающей деятельности. Означивающим в фенотексте может быть слово, сочетание слов, именное предложение, абзац, «бессмыслица». К плоскости фенотекста генотекст добавляет объемность [см. 6, с. 297–299].

Согласно Кристевой, генотекст – это абстрактный уровень лингвистического функционирования, который предшествует фразовым структурам, предшествует любой определённости и противостоит любому завершённому структурному образованию. В этом смысле взгляды Ю. Кристевой, имеющие лишь внешнее сходство с оппозицией глубинной структуры и поверхностной структуры Н. Хомского, пересекаются со взглядами С. К. Шаумяна относительно задачи порождающей грамматики.

Таким образом, сопоставление научных подходов в отношении к понятиям архетип, функция действующего лица, генотип, генотекст позволяет говорить об их общности на основании следующих ключевых характеристик: они не обладают вещественным существованием; априорно формируют активность воображения, являясь схемами представлений; приобретают содержательную характеристику в сознании, наполняясь материалом сознательного опыта. Понятие генотипа (древнего образца), направленное в структурную лингвистику, лежит в основе определения исторических корней текста и его формальной системы, что делает возможным объективно и научно раскрыть заложенный в тексте многообразный мир писательской философии и морали.

Античный символ рассматривается нами как знак, принадлежащий вторичной моделирующей системе и проявляющий себя в литературном тексте как вербально выраженная единица. Символ как вербальная единица имеет особую семантику. Это образное понятие, выраженное знаком. Образ как результат познавательной деятельности сознания является основанием для формирования семантико-выразительного потенциала означаемого символа. Сила античного образа в его идейности, а не в художественности. Десигнативное (понятийное) значение символа представлено мифемами. «Мифемы – это тоже слова, но это слова с двойным значением, слова слов» [7, с. 428], которые формируют «мифологическое» значение, т. е. десигнативное значение античного символа.

Мифологические образы субстанциональны и понимаются как реально существующие. Символическое воображение продуцирует образы, воспринимаемые как часть действительности. Синтез чувственно-конкретного и понятийного делает античные мифологические образы символичными. Генотипический образ персонажа (актанта) формируется на основании содержания, в котором отражают-

ся его взаимоотношения с богами, природой, помощниками и противниками. Во взаимоотношениях проявляются функционально-качественные характеристики актанта, создаётся образ его имени. Мифопоэтическое сознание формирует, например, героический образ имени *Одиссей*.

Целые серии мифологических мотивов, символизирующих героизм, многоумие, хитрость, ловкость, страдание, жестокость, дерзость, закодированы в имени Одиссей (Οδυσσέας – царь Итаки, герой Эллады, главный герой «Одиссеи»). Семантические характеристики создают структуру имени Одиссей, которое отражает в мифологическом сознании структуру образа «многоумного», хитроумного, умного, находчивого; ловкого; хитрого; жестокого, мстительного; многострадального, дерзкого героя. В имени *Одиссей* «посеяны семена смысла», придающего имени статус символа.

Мы исходим из гипотезы, состоящей в том, что лексема *Одиссей* означает понятие герой / антигерой, отражённое в констелляции «геройство / антигеройство». Констелляция представлена константами: доблесть (мужество, смелость, храбрость) / жестокость (буйность, каннибализм); дружба / вражда (соперничество); справедливость, законность (государственность) / хитрость (обман, предательство); мудрость (многоумие, ум, находчивость) / хитрость; праведность (почитание богов) / богоборчество (дерзость, гордыня, надменность); сила (физическая) / слабость (физический изъян, недостаток); жертвенность (спасение) / проклятие (родовое), страдание; цивилизация / разрушение. Внешний элемент – означающее Одиссей – в системе языка и в сознании его носителей связан с означаемым и познаётся через означаемое (сигнификат, концепт, интенсионал). Это значение или значения, которые покрываются означающим и проявляются благодаря его существованию. Чтобы установить семантику данной лексемы как сигнификативной единицы, необходимо провести семный анализ, то есть обозначить положительные и отрицательные семы, на основании которых *Одиссей* как символ войдёт в констелляцию «геройство / антигеройство». Контексты, сгруппированные определённым образом, выявили «смыслы», располагающиеся вокруг гипотетического «Одиссея» в виде сети гипотаксических и гиперотаксических отношений. Лексема *Одиссей* определяется набором сем: герой, ум, мудрость, находчивость, ловкость, храбрость, безупречность, хитрость, обман, месть, жестокость, вражда, дружелюбие, предательство, страдание, разрушение. Глубинный процесс смыслопорождения основан на «актантовой модели» А.-Ж. Греймаса: Актанты vs Предикаты, Функции vs Качественные определения. Таким образом, любое семантическое сообщение в обязательном порядке принадлежит к одному из двух возможных классов сообщений: Ф /А/ или К /А/ (функции актантов или качества актантов) [4, с. 223]. Другими словами, семантическое со-

общение формируется на основании анализа связей субъекта-существительного и предиката (глагола или имени), то есть функций и качеств актантов, с парадигматической точки зрения. Мы относим Ф /А/ и К /А/ к мифемам, которые структурируются посредством процедуры редуцирования контекста.

Несмотря на то, что лексика античного происхождения во многом носит специфический характер, античные символы постоянно находятся в нашем распоряжении и готовы появиться при первой же необходимости, чтобы занять своё место в речи. Античная лексика, связанная с явлениями духовной культуры, характеризуется диспонибельностью (по Г. Гугенейму – disponibilité) [5, с. 304–305], т. е. резервностью, наличием в сознании, «готовностью» к употреблению. В соответствии с данным, указывающим на коммуникативность символа подходом, которому придаётся семиотический смысл, актуализация античных образов и ассоциаций непременно осуществляется там, где протекает активное культурное общение современного человека.

Античный символ, живущий в современном сознании, характеризуется культурной памятью, которая формируется по прошествии значительного времени при отсутствии вещи прошлого и передаётся посредством вербально выраженного знака из эпохи в эпоху. Важную роль в теории памяти играет понятие места памяти, с которым соотносится античный символ. Места памяти (символы культуры) П. Нора называет свидетельствами другой эпохи, значимыми, актуальными для современности, останками, которые скрывают, облачают, устанавливают, создают, декретируют, поддерживают с помощью искусства сообщество [10, с. 26]. Символы сохраняются в памяти благодаря воле людей и работе времени. С лингвистической точки зрения память символа соотносится с понятием лексический фон, которое мотивировано термином фоновые знания. Лексический фон – компонент лексической семантики, отвечающий за накопление, преобразование, хранение, а также за производство национально-культурной информации [3, с. 73]. Фоновые знания хранятся в социо-культурно-исторической памяти благодаря языковой закреплённости в античных символах, которые содержат в своей имплицитной семантике генетическую память культуры. Символы, через миф связанные с античностью, являются актуальными для современности свидетельствами другой эпохи, свидетельствами возрождения «sacrosancta vetustas». Целью современного возрождения, отражённого в языке через античный символ, является развитие форм общественного сознания, где на первый план выступает ценностное отношение к миру.

В русском литературном тексте античный символ присутствует как элемент кода (код – «корпус правил», «умственная привычка», а не «природная данность», по Р. Барту), принадлежащего к сфере

культуры. Код «вписывает» каждое конкретное высказывание в пространство культуры, являясь отправной точкой «уже читанного», «трамплином интертекстуальности» [2, с. 459]. Символ интертекстуален в том понимании, что в произведении является означающим смысла, который вплетается в канву Текста как интертекст. Присутствие символа в тексте разрушает линейный характер последнего, делает его структуру многослойной, выводит текст за рамки имманентной структуры в социально-культурный контекст. Межтекстовые связи побуждают к вертикальному прочтению. Это позволяет взглянуть на текст как на голограмму: в объёмном представлении видятся его глубинные структуры.

Символ – это образный языковой знак, трансцендентный смысл которого представляет собой сгусток энергии семантико-выразительного потенциала образа – действительную значимость этого знака. Образ, семантически реализуемый в античном символе, принадлежит к особо важным универсальным генотипам языка и культуры.

Античный текст в контексте современности представляет античность закономерной, неотъемлемой составляющей частью мировой культуры. Он обладает культурной значимостью и является, будучи включённым в новый текст, структурной единицей. Культура же представляется в информационном пространстве как гипертекст с динамическими интертекстуальными связями.

Библиографический список

1. Аверинцев С. С. Архетип // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / под. ред. С. А. Токарева. – М. : Большая рос. энцикл., 2003. – Т. 1. – С. 110–111.
2. Барт Р. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 425–461.
3. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы / под ред. Ю. С. Степанова. – М.: Индрик, 2005. – 1040 с.
4. Греймас А. Ж. Структурная семантика. Поиск метода / пер. с фр. Л. Зиминой. – М.: Академический проект, 2004. – 368 с.
5. Гугенейм Г. Некоторые выводы статистики словаря // Методика преподавания иностранных языков за рубежом. – М.: Прогресс, 1967. – С. 299–305.
6. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. – М.: Рос. полит. энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
7. Леви-Строс К. Структура и форма. Размышления об одной работе В. Проппа // Семиотика / сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. – М.: Радуга, 1983 – С. 400–428.
8. Манн Т. Иосиф и его братья // Собр. соч.: в 10 т. – М., 1960. – Т. 9. – С. 172–191.
9. Маслова В. А. Лингвокультурология: учеб. пособие. – М. : Издат. центр «Академия», 2001. – 208 с.

10. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – С.17–50.
11. Пропп В. Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. Собр. тр. В.Я. Проппа. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
12. Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) // Семиотика: антология / сост. Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 453–472.
13. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
14. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 248 с.
15. Тахо-Годи А. А. Аякс // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / под. ред. С. А. Токарева. – М. : Большая рос. энцикл., 2003. – Т. 1. – С. 146–147.
16. Шаумян С. К. Аппликативная грамматика как семантическая теория естественных языков. – М.: Наука, 1974. – 204 с.
17. Шаумян С. К. Структурная лингвистика. – М.: Наука, 1965. – 396 с.
18. Юнг К. Г. Архетип и символ / пер., предисл. А. М. Руткевич. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.

УТОПИЯ И ИДЕАЛ

Н. Г. Митина
Тихоокеанский государственный экономический университет, г. Владивосток, Россия

Summary. The article considers a utopia the concept of "Utopia" and its relation to the ideal. The special attention is given to utopia-ideal transformation in a utopia-project. The significance of utopia in the development of society.

Key words: utopia-ideal, utopia-project, bio-socio-cultural system, deconstruction.

Понятие «утопия» появилось в философии в 1516 г. благодаря Томасу Мору. Традиционно она рассматривалась как некое «место, которого нет». Понятие утопия развивалось и значительно видоизменилось. Как отмечает М. В. Шугуров: «Утопия – универсальная реакция на мир, в котором истинность неявна и где дисгармония прочно и плотно скрывает в себе гармонию» [14, с. 164]. К XX веку сложилось разделение понятий утопия-идеал и утопия-проект [10, с. 179–185]. На этот факт в свое время указывал В. И. Ленин, который разделял мысль Ф. Энгельса о том, что социалисты-утописты «гениально предвосхитили бесчисленное множество таких истин, правильность которых мы доказываем теперь научно» [5, с. 26]. Возможность реализации утопий отмечал Н. Бердяев: «...Утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит другой мучительный вопрос, как избежать окончательного их осуществления... Утопии осуществимы, они осуществимее того, что представлялось «реальной политикой» и что было лишь рационалистическим

расчетом кабинетных людей. Жизнь движется к утопиям» [1, с. 6]. Таким образом, мы можем сказать о необходимости изменения отношения к утопии.

В чем заключается сущность утопического сознания? Важным элементом утопического сознания выступает понятие «идеал», которое является его ориентиром и отличительной чертой. Утопия создает идеальный образ. Задачи философии разработать общественный идеал, способный в дальнейшем стать основой социального устройства. По мнению П. И. Новгородцева, общественный идеал можно определить как принцип свободного универсализма: «Здесь нет картины законченного счастья, нет осуществленной гармонии душ, но зато даны вечные предсказания, намечающие путь для бесконечных стремлений. Это – идеал не только демократический, но и вселенский, идеал общечеловеческого объединения и всемирного равенства и гражданства» [7, с. 131]. Утопическое сознание, таким образом, направлено на формирование идеала совершенного общественного устройства.

Утопия задает идеал, который становится целью, а идеал воплощается в проект – «подробное и последовательное описание воображаемого, но локализованного во времени и пространстве общества, построенного на основе альтернативной социально-исторической гипотезы и организованного – как на уровне институтов, так и человеческих отношений – совершеннее, чем то общество, в котором живет автор» [12, с. 8]. Утопия-идеал переходит в утопию-проект и благодаря уверенности во всесилии человека и его безграничных возможностях имеет потенциал для дальнейшего воплощения в действительность.

Подобным образом утопию рассматривает в теории «идеальных типов» М. Вебер: «Возможного нельзя было достичь, – пишет он, – если бы люди не стремились к невозможному». «Идеальный тип» является утопией, но берется он из действительности путем ее некоторой деформации. С этой позиции утопия – это средство познания исторической действительности, мысленно конструируемая модель объекта. Утопия позволяет при сопоставлении с реальностью выявить степень отклонения действительного от должного и причины, обусловливающие эти отклонения в реальной жизни. Как отмечает Вебер, такой метод может быть необходимым для определения ценности явления [2, с. 388–398].

Примером трансформации утопического идеала в проект способна стать концепция экологии сознания. Экология сознания представляет собой совокупность взглядов, теорий, чувств, отражающих оптимальное воздействие на конкретные общественные и природные условия; совокупность представлений о взаимосвязях в системе «человек – природа» и в самой природе, существующего в обществе отношения к природе, а также соответствующих стратегий и техно-

логий взаимодействия с ней, ориентированных на экологическую целесообразность, отсутствие противопоставленности человека и природы, восприятие природных объектов как полноправных субъектов, партнеров по взаимодействию с человеком. По мнению Н. Н. Моисеева, основной смысл подобной утопии – «это вера в то, что может существовать общество, способное следовать принципам экологического императива, и что оно не будет противоречить логике развития Природы и природе человека» [6, с. 2].

Появление данной концепции связано с обострением в конце XX – начале XXI века проблем во взаимоотношениях социума и природы, что заставило человечество задуматься о необходимости преодолеть односторонность трактовок сущности человека и его отношений с окружающим миром. Соединение в человеке трех важнейших составляющих: биологической, социальной и культурной дает возможность осознать его главное природное свойство, отличающее человека от других самых высокоразвитых живых существ – духовность. Стремление к духовности характерно для человека и только для человека. Духовная сущность человека позволяет пересмотреть отношения как внутри социума, так и между человеком и природой. Как подчеркивает М. С. Каган: «Понимание человека как уникальной био-социо-культурной системы доступно в ее целостном бытии только философскому осмыслению. И именно на этой основе философия получает возможность сосредоточиться на рассмотрении своей «родовой» проблемы – отношения человека и мира, понимая сам «мир» как среду – природную, социальную и культурную, в которой человек живет, функционирует, исторически развивается, ибо находится с ней в двусторонних креативных отношениях «прямой и обратной связи»» [4, с. 30]. Таким образом, сущностные изменения, происходящие в человеке, требуют понимания ценностного равенства человека и природы.

Однако существующее на протяжении долгого периода господство рационально-механистической парадигмы, отмечает Э. Фромм, стало причиной потери целостности человека и ограниченного видения природы. Человек потерял связь с миром и сам стал частью машины, «его целостное «я» давно уже превратилось в орудие, которое успешно служит выполнению определенных целей огромной машины, которую он создал своими собственными руками» [11, с. 147]. Ощущение идентичности (самотождественности, внутреннего единства, преемственности), потерянное вследствие разрыва связи с миром, может быть восстановлено только с помощью сущностной переориентации цивилизации, направленной на формирование целостного, недуалистического мировоззрения, изменение сознания на основе идеи биосферного равенства. Следовательно, проблема отчуждение человека от природы и проблема потери человеком целостности связаны между собой.

Идея «нестабильности», как определяет ее И. Пригожин, стала причиной попыток преодоления разобщенности между социальными исследованиями и науками о природе, и многовариантное видение мира, положенное в основание науки, раскрывает перед человечеством возможность выбора [8, с. 46–57]. Отказ от противопоставления человека и природы, от идеи подавления природы, которая берет начало в подавлении человека человеком, переход к обществу партнерства, диалога, утверждение равноправия участвующих в диалоге сторон, привело к появлению новой сущностной парадигмы экологического сознания.

Общественные идеалы и социальные утопии по своей природе историчны, в них диалектически сочетаются изменчивое и устойчивое, специфическое и универсальное. В свою очередь антиутопии, демонстрируя тревогу за судьбу личности в «массовом обществе», позволяют спрогнозировать возможные последствия реализованной утопии. Как отмечает Е. Черткова: «Само позитивное осмысление будущего с учетом многовариантности развития, ведущего к нему, может сыграть роль противоядия от другой грозящей нам беды – интеллектуального и морального хаоса, абсолютного негативизма, сконцентрированных в идеологиях, подрывающих основы современной культуры» [13, с. 81].

Утопии трансформируются в зависимости от духа эпохи и одновременно содержат традиции культуры и общую концептуальную основу. Переосмысление утопических проектов предпринятое в конце XX века, с помощью метода деконструкции, используемого в постмодернистской философии, позволило определить новые ценности утопии – умение обратить внимание на существование разных способов решения проблем, на необходимость осмыслить и пересмотреть существующие нормы и ценности. И. И. Евлампиев подчеркивает: «По-настоящему действенный и плодотворный идеал, способный придать новый импульс развитию общества, должен не превозносить и «консервировать» материальную приземленность и бездуховность современной цивилизации, а ставить задачу бесконечного духовного совершенствования человека» [3, с. 82–83].

На особенность русской утопии указывает В. А Суковатая: «Русская утопия, по сравнению с западной, не выливалась в единую и целостную литературу или философию, и выполняла не столько прогностические функции, как на Западе, а, скорее, идеализирующе-шифровательные… Иначе говоря, изображая в качестве «внешнего плана» утопии некие «желаемые отношения», автор, на самом деле, в качестве ее внутреннего плана делал акцент на фигурах иного порядка, тех отношениях, которые мыслились как социально-неприемлемые, тормозящие социальный и политический прогресс, развитие нравственности и демократии» [9, с. 3]. Эти особенности утопии дают возможность найти новые подходы и таким образом

изменить устои общества, составить философский прогноз его дальнейшего развития, подойти к решению проблемы гармонизации взаимоотношений, как внутри социума, так и между социумом и природой.

Библиографический список

1. Бердяев Н. А. Демократия, социализм и теократия // Новое средневековье. – Берлин, 1924. – С. 121 – 122. – URL: http://www.popal.ru/printout13.html (дата обращения: 17.02.06). – 14 с.
2. Вебер М. Объективности» социально-научного и социально-политического познания // Избранные произведения: пер. с нем. / сост., общ. ред. Ю.Н. Давыдова. – М.: Прогресс, 1990. – С. 345–415.
3. Евлампиев И. И. «Конец истории» и многообразие культурно-исторических форм (западная и русская утопия) // Философский век. – Альманах. – Вып. – 13. – Российская утопия эпохи Просвещения и традиции мирового утопизма. / Отв. редакторы Т.В. Артемьева, М.И. Микешин. – СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2000. – С. 79–83.
4. Каган М. С. Человек как проблема современной философии // Философский век. Альманах. Вып. 21. Науки о человеке в современном мире. Часть 1 / отв. редакторы Т.В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2002. – С. 27–33.
5. Ленин В. И. Что делать? // Полн. собр. соч.: 5-е изд. – М.: Политиздат, 1962–1981. – Т. 6. – С. 153–184.
6. Моисеев Н. Н. Размышления о рациональном Обществе // Экология и жизнь. – 2001. – № 1. – URL: http://www.ecolife.ru/jornal/echo/2001-1-1.shtml (дата обращения: 04.11.2008). – 6 с.
7. Новгородцев П.И. Об общественном идеале. – М.: Пресса, 1991. – 640 с.
8. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. – 1991. – № 6. – С. 46–57.
9. Суковатая В. А. Утопические мотивы в философии Всеединства. – URL: http://www. standrews.ru/index-ea=1&ln=1&chp=showpage&num=380 (дата обращения: 08.10.08). – 9 с.
10. Утопия и утопизм: идеи и рецепты / отв. ред. д.ф.н. В.Г. Федотова // Теория и жизненный мир человека. – М.: Институт философии РАН, 1995. – С. 179–185.
11. Фромм Э. Бегство от свободы // Фромм Э. Бегство от свободы; Человек для себя / Пер. с англ. Д.Н. Дудинской; Худ обл. М. В. Драко. – Мн.: ООО «Поппури», 1998. – С. 3–366.
12. Чаликова В. А. Предисловие // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит. пер. с разн. яз. / под ред. В. А. Чаликовой. – М.: Прогресс, 1991. – С. 3–20.
13. Черткова Е. Утопия как тип сознания // Общественные науки и современность. – 1993. – № 3. – С. 71–81.
14. Шугуров М. В. Утопия, или странствие в смысловых далях сознания // Философский век. Альманах. – Вып. 13. – Российская утопия эпохи Просвещения и традиции мирового утопизма / отв. редакторы Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. – СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2000. – С. 158–169.

II. СИМВОЛИЗМ И АРХЕТИПИКА В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ: ОТ ТРАДИЦИОННОГО К СОВРЕМЕННОМУ

ЭЛЕМЕНТЫ СИМВОЛИЧЕСКОГО В ШАМАНСКОМ КАМЛАНИИ

Т. М. Итегелова
Институт языков и культур народов Северо-Востока РФ Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова, г. Якутск, Россия

Summary. Consideration of the symbolic elements in shamanic ritual can open previously not noticed aspects of the spiritual culture of the ethnic group. Aim is to attract the attention of experts at this important moment in the study of shamanism as a unique phenomena of traditional culture. We consider two oppositely oriented form of Yakut shaman ritual: the establishment of love between spouses and to the dissolution of their marriage.

Key words: symbolic, shamanistic ritual, text, culture, archetypes of anima and animus.

Камлание шамана является уникальным и ценным материалом по изучению традиционной культуры якутов. А. А. Попов определяет камлание: «Магические действия шаманов, направленные к достижению положительных результатов при посредничестве между людьми и божествами, носят наименование камланий. Случаи, при которых совершаются камлания, бесконечно разнообразны» [5, с. 49]. Рассмотренные нами камлания на установление любви между супругами и на расторжение брака исследователи Р. И. Бравина и В. В. Илларионов сгруппировали как «камлания по налаживанию или, наоборот, расстройству брачных отношений». Тексты этих камланий записаны из уст двух разных шаманов [5].

Одним из эффективных методов выступает символический анализ текста культуры. Приведём словарное определение понятия символ: «Символ (греч. – знак, примета) – особый знак, предполагающий общезначимую реакцию не на сам символизируемый объект, а на отвлеченные значения, связанные с этим объектом» [2]. Ю. М. Лотман отмечает, что «символ, представляя себя как некоторый текст, обладает некоторым единым замкнутым в себе значением и отчётливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста» [3, с. 240–241].

Что интересно, в этих камланиях шаман не употреблял **бубен**, а использовал: 1) *дьалбыыр* (ветка берёзы, обвешанная пучками белых конских волос), 2) *эмэгэт* (два идола с изображением

мужчины и женщины) 3) *сэтии быа* (белая верёвка из конских волос), 4) топлёное сливочное масло, 5) пучки белых и чёрных конских волос, 6) *аб уута*. Все эти предметы имеют символическое значение. *Дьалбыыр* используется при обряде изгнания злого духа. Но в данном камлании мы можем предположить, что дьалбыыр используется для добывания искомой «ценности» – любви [4]. *Эмэгэт* Н. А. Алексеев рассмотрел в своей работе в разделе «Шаманские атрибуты» как «изображение духа-покровителя шамана и олицетворением одного из антропоморфных духов-помощников шамана» [1, с. 149.]. А при камлании на расторжение брака, по нашему мнению, два идола с изображением мужчины и женщины олицетворяют не самого шамана, а обратившихся за помощью к шаману мужчину и женщину – испрашивающих любовь или же желающих расторгнуть брак. Или же аниму и анимус этих людей – прообразы их бессознательного. *Связанные берёзки* – символ желания супругов сойтись так же крепко, как эти березки. *Пучки чёрных конских волос* используются шаманом для отталкивания, отчуждения «души» жены от мужа. Но если учесть цвет конских волос, то чёрный цвет символизирует женское начало, и, действительно, имеет символическое воздействие на анимус жены. Прежде чем положить на голову женщины, участвующей в ритуале камлания вместо отсутствующей жены желающего избавиться от неё мужа, чёрные конские волосы, шаман плюет на пол с трёх сторон от этой сидящей женщины. В тексте не указано, с какой стороны женщины делаются эти плевки. Если предположить, что с обеих боков, то остаётся гадать одну из двух сторон – спереди или сзади? Этот момент можно посчитать не незамеченным и незаписанным наблюдателем ключевым моментом камлания. Шаман специальным воздействием мог сделать так, что учёный просто не был в состоянии углядеть этого момента и посчитать нужным зафиксировать этот важный момент. В таких случаях в науке возникают споры, а на самом деле это и есть тайный скрываемый символический момент этнической культуры [6]. В этих двух противоположно нацеленных камланиях центральным символом является *«аб уута»* – «волшебная вода с чарами». Шаман прибыв из *«анараа дойду дьайаатыттан»* – «с окраины той страны» велит обоим супругам выпить «волшебную воду».

Символом текста камлания может выступать некое сакральное слово, действие или даже представление, которое мы можем назвать необозначенным символом. Можно предположить, что при письменном фиксировании текста камлания обозначенный неким ключевым словом символ мог быть упущенным, незамеченным или по какой-то причине незаписанным, а необозначенный словом символ можно расшифровать по дословно записанному тексту.

Библиографический список

1. Алексеев Н. А. Традиционные религиозные верования якутов в XIX – начале XX в. – Новосибирск, 1975.
2. Культурология. XX век: словарь. – М., 2004.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000.
4. Новик Е. С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: опыт сопоставления структур. – М., 2004.
5. Попов А. А. Камлания шаманов бывшего Вилюйского округа: (Тексты). – Новосибирск, 2006.
6. Попова Г. С. Триединство в духовной культуре этноса (на примере саха): монография. – СПб.: Астерион, 2010.

АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В ТЕКСТЕ ОЛОНХО

Г. С. Попова
Северо-Восточный Федеральный университет им. М. К. Аммосова, г. Якутск, Россия

Summary. The aim of the article is to reveal the opportunities of the hermeneutical analysis of the Olonkho (Sakha people epic songs) texts. It is supposed that the original information contained in Olonkho is stored in archetypes obtained by each representative of ethnos. Storytelling can reborn when the three points are reached: 1) synchronical position of a person in the center of co-existence, 2) direct vertical connection of a person with the Universal order, 3) speaking native language. There are two groups of methods suggested: 1) re-creation, restoration of oral authentic texts of the Olonkho: a) spontaneous emergence of the storytelling talent caused by entering the condition of meditation, autism; b) mouth-to-mouth transition of Olonkho between two storytellers; c) representation of Olonkho texts heard much in the story-teller's childhood; 2) re-creation, restoration of written Olonkho texts: a) "re-reading" of the texts using hermeneutics methods; b) creation of a new text; c) creation of a new synthetical writing genre of Olonkho based on woken epic way of thinking.

Key words: hermeneutics, archatipios, mechanisms and ways of revival of oral and written authentical Olonkho texts.

Герменевтика (или экзегетика) и психоанализ есть методы, осваиваемые отечественной наукой только с недавнего времени [1; 2; 3]. Философскую герменевтику в советское время упоминали лишь в узких научных кругах, более широкое применение данный метод получает в последние десятилетия в лингвистике текста, лингвокультурологии и культурологии [4; 5]. Культурологический анализ текстов культуры, в частности текстов якутского эпоса-олонхо, может дать ранее неизвестные факты из истории культуры этноса саха, а также возможно утерянные сведения о той информации, которая идёт из глубины веков от перво-предков и исторического времени первобытия и первобытного мышления [6]. Проблема аутентичности текста и интерпретации текста – это проблема сохранности первичной

информации в культурном тексте и правильного её осмысления. В случае текстов олонхо эта проблема приобретает в наши дни особую актуальность не только для народа саха, но и для всех традиционных культур мира, сохранивших и не сохранивших свои эпические тексты.

Предполагаем, что первоисточник олонхо есть тот целостный закодированный текст, который заложен в архетипах (в «коллективном бессознательном»), хранимых в каждом из индивидуальных представителей этноса. При подобном подходе становится понятным механизм бесконечного, беспрерывного воспроизводства олонхо всё новыми и новыми поколениями саха – сказительство может возрождаться в любое время, в любую эпоху при триединстве соответствующей ситуации: 1) нахождения субъекта в центре со-бытия (в нужном месте в нужное время) по принципу синхроничности – совпадения во времени, по меньшей мере, двух не объединенных причинной связью событий, которые имеют одинаковый или сходный смысл, 2) непосредственной вертикальной связи субъекта с Космосом (Великим Вселенским порядком – Та²ара), 3) полного владения субъектом устным родным языком – живым словом, речью. При соблюдении всех компонентов данного механизма мы с уверенностью можем утверждать об аутентичности вновь создаваемого или, точнее, интерпретируемого текста олонхо, всплывающего из актуализированных архетипов носителей корневой культуры, притом сохранения информации и смысла текста олонхо в целости и сохранности.

Разъясним выявленный К. Г. Юнгом принцип синхроничности. Синхроничность может принять форму совпадения внутренних восприятий (предчувствий, снов, видений, догадок, подозрений и т. п.) с внешними событиями прошлого, настоящего, будущего. Это «формальный фактор», «эмпирическое понятие», благодаря которому постулируется принцип, необходимый для достижения более всеобъемлющего знания; в качестве «четвёртого элемента» синхроничность может быть добавлена к уже признанной триаде пространства, времени и причинности. Именно архетип, благодаря своему повышенному энергетическому заряду вызывает у переживающего его воздействие индивида состояние повышенной эмоциональности или частичного «понижения уровня рассудка», без чего синхронические феномены не могут иметь места [3, с. 434–435]. Именно в такое состояние синхроничности, связывающей сразу три момента времени, три мира олонхо, входит сказитель-олонхосут.

Архетипы – это богатейшее хранилище унаследованного от самых отдалённых предков знания о глубинных взаимоотношениях между Богом, человеком и Космосом. Открыть это хранилище в душе отдельного человека, пробудить его к новой жизни, интегрировать его в сознание – значит уберечь человека от одиночества и включить его в извечный космический процесс. Архетипы всегда

были носителями защиты и спасения, а насилие над ними неизбежно приводит к опасностям для души. Так считает автор термина «архетип» К. Г. Юнг [там же, с. 434].

В культуре саха подобным хранилищем выступает олонхо. Олонхо есть космический текст. Реализация, раскодирование закодированного в архетипе текста олонхо есть ещё один способ сказительства (оло²холоо´ун) – этитии, этиттэрии (медитация). Олонхосут в данном случае выступает в качестве медиатора оригинала олонхо. При подходящих благоприятных внешних и внутренних условиях (см. аутизм, синкретизм) в медиаторе пробуждается дар олонхосута. И мы уверены, что такой способ спонтанного, неосознанного пробуждения сказительского дара может быть реализован, проявлен и в современных условиях, в наше время. Олонхосута мы можем назвать медиатором, связующим три мира олонхо (Верхний, Срединный, Нижний миры) или прошлое, настоящее, будущее культурной истории народа.

Где же хранится оригинал, первоисточник олонхо? Мы особо отмечаем, что в каждом представителе этнического сознания, в его «коллективном бессознательном» – архетипах. А также в природном ландшафте, родившем данный этнос, бытует дух того или иного олонхо (оло²хо тыына). То есть мы хотим сказать, что есть «природные центры генерирования олонхо». И мы считаем, что у народа саха таких центров девять. Соответственно у саха имеется девять типов олонхо про девятерых Богатырей-Боотур. Почему девять? Девять по природе своей – как данность. В природе всё создано по единой модели новемоль – девятеричной структуре [7].

Про данность природную человек может знать, либо не знать. Объяснить это невозможно, можно только знать. Знать каким-либо данным той же природой способом. Органов познания у человека не пять, как считает позитивизм, а также девять. Пять органов чувств дополняются ещё четырьмя органами сверхчувственного восприятия (их мы обозначаем с помощью слогов «си», «им», «ай», «эт») [8]. Например, познание в качестве понимания возможно с помощью метода герменевтики душевно-духовным переживанием, доступным только творцам-носителям культуры. Герменевтику текста олонхо нужно понимать как метод чтения текста – переживания и создания смысла текста «заново» путём пред-понимания [5]. Герменевтика текста олонхо есть экзистенция как интерпретация смысла бытия через человеческое аутентичное бытие и со-бытие в мире олонхо, в живой среде олонхо.

А насчёт аутентичности письменного – записанного самим олонхосутом, или со слов олонхосута – текста нужно также отдельно подумать. Здесь имеется, по меньшей мере, три-четыре нюанса. Первый – принципиальное различие письменной и устной речи, письменной и устной традиций. Если коротко отметить это принци-

пиальное различие, то в бесписьменной устной традиции знания и история передаются через устное творчество и ритуалы, которые принадлежат культурной группе – коллективу – отражая(сь) в «коллективном бессознательном» – архетипе – способом синкрезиса, в состоянии синкретизма, т. е. целостности восприятия мира, единства человека с миром. А в письменной традиции знания и история передаются через письмо в институтах культуры (в специальных учебных учреждениях) и принадлежат автору произведения – индивидууму, отражаясь в «индивидуальном бессознательном» способом дифференциации – расчленения, отделения, отчуждения человека от мира.

Второй нюанс – раньше, в отсутствие автоматических записывающих технических устройств, невозможно было записать в оригинале излагаемый из уст олонхосута живой текст. Это теперь можно незаметно для сказителя зафиксировать сказываемое им олонхо на записывающее устройство и только затем перенести его на бумагу. Эту механическую операцию фольклористы называют расшифровкой, а в культурологии расшифровкой называется другой метод – специальный анализ.

Третий момент – олонхосут не может второй раз повторить слово в слово сказанный им самим текст. Каждый раз он воспроизводит своё олонхо по разному, заново (свидетелем чего является автор данной работы, являющийся руководителем научно-творческой студии, в которой занимается с детьми и студентами – «олонхосутами», исполнителями). Или, того хуже, бывают случаи, когда по той или иной причине сказитель кромсает второпях текст, сокращая путь олонхо напрямик к цели, а то и вовсе не доводит излагаемый им текст олонхо до конца. Например, олонхосут Боодо^{2}ос, не доводя своё известное олонхо «Кыыс Дэбилийэ» до конца, после трёх дней записывания нескончаемо длинного сию-секундно рождаемого животрепещущего текста поспешил на сенокосные работы, так и недосказав его [9].

В то засушливое лето 1941 года в особенности верна была поговорка народная, что «один летний день зиму кормит». Вот и поспешил старик-олонхосут в травостой, а текст «Кыыс Дэбилийэ» современные нам истолкователи принимают за аутентичный – записанный со слов автора, упуская из внимания незаконченность, фрагментарность текста. Истории же не известен случай передачи этим великим олонхосутом своего олонхо изустно другому олонхосуту, который бы донёс до наших дней эту прекрасную историю про Девушку-Кыыс Бухатыыр. Вот и думают многие из нас, что ещё тогда – во времена олонхо – девушки могли оставаться незамужними. А это есть искажение культурной истории нации, основной информации предков и смысла олонхо – этого на самом деле не было. Девушки и парни племени айыы по велению судьбы обязательно создавали семью – колыбель нации и человечества. Создание семьи было и есть главное предназначение человека. Как видим, его величество случай внёс принципиальное нарушение

в текст олонхо, и начал работать принцип «сломанного текста» – далее текст начал повествоваться с искажением информации и заложенного в нём смысла. Аутентичность нарушена.

При специальном записывании также имеются по меньшей мере две-три трудности, опасности потери, нарушения аутентичности олонхо. Первое, олонхосут сам того не замечая, начинает «играть» свою роль, и тем самым незаметно меняет текст – текст становится наигранным, нарочитым, неорганичным, потому что автор выходит из состояния аутизма, аутентичности, непроизвольно поддерживая связь с записывающим человеком (слушатели – это совсем другая, естественная, необходимая аудитория). Второе, если же сказитель сам записывает текст, то текст от него всё равно ускользает, и, не успев записать, зафиксировать нахлынувший устный текст, автор затем начинает вспоминать и сочинять. Мы являемся свидетелями таких ситуаций, когда вслед за «убегающим» текстом олонхо дети и молодые исполнители чуть ли не взахлеб произносят слова олонхо, буквально проглатывая их. Значит, нужно записывать олонхосутов методом «подслушивания». Вот тогда может быть удастся поймать аутентичность текста олонхо. И ещё возможно, что и олонхосут, и шаман, и все другие носители живой духовной культуры осознанно, специально или искажают текст, или не говорят самого главного, скрывают то символическое, в котором-то и содержится закодированный смысл текста. Это, видимо, даже может быть запрещено – раскрывать совершенно незнакомому человеку секрет своего произведения. Великие кузнецы, шаманы уж точно поступают так, а относительно олонхосутов нам остаётся только гадать и предполагать.

Разговор наш приходит к логическому выводу, что нам – нынешнему поколению саха – в своём стремлении возродить, сохранить и передать последующим поколениям, а также всему человечеству свой эпос-олонхо, необходимо прилагать усилия для нахождения и использования способа пробуждения, актуализации архетипов олонхо в «коллективном бессознательном» нации. Дар сказительства пробудится при соблюдении триединства Духа: духа родной земли, духа высокой веры Айыы, духа родного языка [8]. Мы исходим из убеждения, что олонхо – это сохраняемый в архетипе «коллективного бессознательного» первичный, первобытный космический текст, воссоздаваемый, воспроизводимый всё новыми и новыми поколениями саха путём актуализации этих архетипов и целостного мышления по принципу дополнительности, при котором связующим оба полушария мозга элементом служит символ (К. Леви-Строс). То же самое представляют собой эпосы и произведения устного народного творчества любого народа и нации.

Архетипическое и символическое необходимо уметь раскрывать, и в этом деле с успехом используются методы культурологии. В практике преподавания методов изучения культуры нами разработа-

на методика использования методов культурологии в следующей логической последовательности: вначале рассматривается семиотика текста, притом ни один знак нельзя упускать из внимания; затем выявляется центральный, ядерный символ как основной знак, несущий смысл закодированной информации; далее расшифровывается и формулируется информация текста; в конечном итоге подвергается раскодированию «доселе скрытый смысл» (по Х.-Г. Гадамеру) текста.

Библиографический список

1. Антипов Г. А. и др. Текст как явление культуры. – Новосибирск, 1989. – 212 с.
2. Михайлов А.А. Современная философская герменевтика. - Мн., 1984. – 344 с.
3. Юнг К. Г.: Дух и жизнь. Сборник / пер с нем. – М.: Практика, 1996. – 560 с.
4. Гирц К. Интерпретация культур. / пер. с англ.: О. В. Барсукова и др. – М.: РОССПЭН, 2004. – 557 с.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. / пер. с нем. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
6. Леви-Строс К. Первобытное мышление. / пер. с фр. – М.: Республика, 1994. – 384 с.
7. Оконешников В.И. Культурологические истоки и логико-гносеологические обоснование философской инженерии: Автореф. дисс. канд. филос. наук: Спец. 09.00.01. «Теория познания и диалектика» // В. И. Оконешников; Якутский гос. ун-т. – Якутск: Изд-во ЯГУ, 1993. – 19 с.
8. Попова Г. С. Триединство в духовной культуре этноса (на примере саха): монография / под науч. ред. Е. П. Борзовой. – СПб.: Астерион, 2010. – 346 с.
9. Кыыс Дэбилийэ: Якутский героический эпос. – Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1993. – 330 с. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

КОМПАРАТИВНАЯ МИФОЛОГИЯ АРХАИЧНОГО ОБЩЕСТВА В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ НАРОДОВ СИБИРИ

Р. А. Топчий, Л. В. Шабанов
Томский государственный педагогический университет, г. Томск, Россия
Санкт-Петербургский военный институт Внутренних войск МВД РФ, г. Санкт-Петербург, Россия

Summary. The article examines some of the cults of traditional culture, illustrating the transition of consciousness from the culture of the Archaic to the new perception of man and the world around him. In this paper, two pairs of cults by analogy (totemic cult and the cult of the custodians of genus) and by the opposition (endogenous and exogenous frontier society: a totem cult - the cult of fishing; endogenous and exogenous human boundary: the cult of fire - the cult of the blacksmith).

Key words: archaic, traditional societies, myth, cult, exogenous and endogenous changes.

1. Архаика и факторы изменений

Исследуя пропорции человеческого существования (термин Л. Г. Моргана), мы, volens-nolens, видим, что наибольший исторический период жизни человеческого общества занимает период архаики, временная длина которого имеет довольно широкий промежуток, имеющий постоянную тенденцию к рецидиву. Архаичное общество с точки зрения социальной философии, культурологии, социологии, политологии, антропологии, этнографии, сравнительной и социальной психологии, лингвистики, семиологии, истории представляет собой социальную систему, выделившуюся из природного мира на самых ранних фазах существования человеческого общества.

История, этнография и антропология указывают на то, что этот социум зависим от природы во всех своих проявлениях. Но социальная философия, семиотика, лингвистика и культурология обращаются к другой стороне архаики – этапу становления монументальных изобразительных / архитектурных, скульптурных форм, а также процессам выстраивания типичных черт культуры традиционного общества, дошедших до нас в виде верований, мифов и легенд.

Для народов Сибири характерным является сохранение архаичных форм общественной жизни, а следовательно, и верований. Объясняется это тем, что условия исторического развития североазиатских народов были очень неблагоприятны [1, с. 247].

Производственные технологии включали в себя два обязательных компонента: присваивающие и производящие формы хозяйствования, но с абсолютным доминированием охоты, собирательства и рыболовства [2, с. 241].

Удалённость от очагов высоких цивилизаций также содействовала сохранению архаичных форм жизни. Не случайным является то, что в настоящее время этносы и традиционная культура сохранились там, где сохранились экосистемы (Ямал, Алтай, Тува). Разрушение природных экосистем привело в ряде случаев к исчезновению этносов как создателей жизнеобеспечивающих систем [3, с. 147].

Всё это особенно сказалось на населении Арктического и Субарктического Севера («малые народы Севера»): таковы палеоазиатские народы (ительмены, коряки, чукчи, юкагиры, гиляки), тунгусоманьчжурские народы (эвенки, ламуты, нанайцы, ульчи), самоедоязычные народы (ненцы, тавгийцы, селькупы); угроязычные (ханты, манси), енисейские кеты. У всех них сохранилось преимущественно промысловое хозяйство, долго держались патриархально-родовые отношения с пережитками материнского рода.

Только у народов Южной Сибири (алтайцев, хакасов, тувинцев, бурят) был более благоприятный климат и имелась относительная близость к мощным культурным центрам Центрально-Азиатского региона. У этих народов развились более прогрессивные формы хо-

зяйства (скотоводство, местами земледелие), развивались ранние формы классовых (патриархально-феодальных) отношений.

Говоря о социальных технологиях архаичных социумов, можно отметить организации по родовому принципу и с точки зрения социальной иерархии, и – социальной солидарности. Все социальные институты, в т. ч. собственность, власть, сокрыты под природной оболочкой. В локальных, удалённых друг от друга, обществах, центральной единицей выступали роды, племена, союзы, обладающие собственной территорией, с редкими и часто враждебными фрагментарными связями. Среди народов Сибири тюркоязычные народы выделялись своей воинственностью. «Всегда опасно от тюрков, которых человек с 1000, только гораздо воисты…» [4, с. 107].

Основу архаичной культуры образует мифологическая ментальность людей, к ней принадлежащих, иначе говоря, бытие архаики, как в зеркале, отражается в мифах и легендах. Такая ментальность глубоко отлична от современной нам тем, что она, игнорируя противоречия, стремится сложить из самых разнородных элементов законченную картину – миф.

Миф – не только картина мира; основная социальная функция мифа – собственно ритуальная практика, в которую входит *магия* как особый способ восприятия и изменения мира при помощи подручных средств. Мифы создают систему норм поведения, образы и их символические обозначения (природа, общество, человек, слово). Отсюда и система символов, маркирующих наиболее важные моменты повествования и ритуалов. Одним из таких символов является тотем – племенной знак, указывающий на прародителя, как правило, из мира диких зверей.

В данной статье нам бы хотелось остановиться на некоторых культах традиционной культуры архаики, в которых, на наш взгляд, отражаются моменты перехода человека от осознания себя как пассивной части природного мира к восприятию себя как самостоятельного созидателя (делателя, актора) «новой», искусственной природы – культуры. Мы рассмотрим некоторые семейные и родовые культы для того, чтобы проиллюстрировать процессы начала транзитивности архаичных обществ, которые, несмотря на присутствие сильных азиатских центров культурного и религиозного давления, до сих пор встречаются у народов Сибири [5, с. 67] (архаичный тотемизм – транзитивный промысловый культ; родоплеменные культы, наполненные тысячелетней эндогенной традицией, и кузнечный культ, как бы противопоставленный этой культуре, адаптировавший в себе своеобразный ответ на вызов (стимул, давление) извне).

2. Тотемизм и промысловый культ

У сибирских народов с родовым культом часто встречается синтез родоплеменной традиции и остатков тотемизма. Таково, вероятно, происхождение известного медвежьего культа у обских угров, бурятов и якутов. Особенно подробно этот культ был описан А. А. Бадмаевым, Н. В. Лукиной, В. М. Кулемзиным. В классическом проявлении родовой медвежий культ у гиляков описал Л. Я. Штернберг.

Гиляки верили, что у каждого рода есть свой сородич медведь, в честь его устраивали большой родовой праздник, где медведь и был главным действующим лицом. Для этого заранее ловили в лесу медвежонка, выкармливали его в клетке, оказывая ему все знаки почтения, а в назначенный день с почётом проводили по стойбищу.

В финале праздника его почётно убивали представители другого рода, связанного с первым по браку. Люди этого другого рода ели и мясо убитого медведя и получали его шкуру, сами «сородичи»» медведя не осмеливались трогать ни то ни другое. Голова и кости медведя предавались торжественному погребению. Ритуальное умерщвление родового зверя – несомненный пережиток тотемизма, поскольку у всех родов одно и то же священное животное.

Обряды, выполняемые по случаю умерщвления священного зверя, у названных, как и других, охотничьих народов почти всегда связаны с верой в то, что убитый зверь оживёт, возродится, хотя бы в лице других особей того же вида. Это широко распространённый «миф об умирающем и воскресающем звере» (В. Г. Богораз), аналогичный мифу об умирающем и воскресающем божестве растительности у земледельческих народов. Люди, не желая лишиться покровительства со стороны убитого зверя, просят его не сердиться на них, выдумывают оправдания: «не мы тебя убили», «не мы тебя ели». Так оправдываются охотники перед медведем, убитым даже на охоте [6, с. 70].

У некоторых народов с родовым культом сливается шаманство (эвенки, юкагиры). У юкагиров живые шаманы были служителями родового культа, а умершие – его главной частью: тело умершего шамана расчленялось и раздавалось сородичам как фетиш, который свято хранили и оберегали.

За исключением юкагиров, в Сибири едва ли где-либо известен был культ родовых предков, он в принципе свойственен более поздним стадиям развития.

Противопоставлением подобных родоплеменных культов становится промысловый культ. Он связан с почитанием покровителей охотничьего, рыболовческого и прочих промыслов. Иногда он переплетался с шаманством (например, у эвенков), но чаще – составлял ту самую основу родовых и семейных обрядов, одна из главных целей которых как раз и заключалась в том, чтобы обеспечить успеш-

ное существование племени (у тех же ительменов и гиляков, соседствуя с вышеописанными тотемическими и фетишными обрядами).

Во многих же случаях обряды промыслового культа совершались самими охотниками и рыбаками перед промыслом или после и не были ни родовыми, ни семейными, ни шаманскими. К примеру, Крашенинников (XVIII в.) видел и описал праздники кита и волка у ительменов. Во время такого праздника изготовляли из съедобной травы и сушёной рыбы большие изображения кита и волка, которые потом разрывали на части и съедали. Крашенинников верно понял смысл этого чисто магического обряда: люди исполняли его, «чтоб им настоящих китов и волков промышлять и есть, как они с травяными поступали».

Промысловый культ был связан с верой в духов-хозяев, очень характерной для охотничье-рыболовческих народов Северной Азии. Эти хозяева бывают разных рангов. Например, по поверьям юкагиров, у каждого дикого зверя есть свой индивидуальный хозяин, так называемый *педьюль*. Юкагиры представляют себе его в довольно материальном виде, как хрящевистое затвердение под кожей животного. Кроме того, есть хозяева целых видов животных – *мойе,* которым подчинены хозяева отдельных животных, хозяева отдельных рек, лесов, гор *(погильпе)*. Все они вместе подчинены трём главным духам-хозяевам – земли, пресной воды и моря. Все духи-хозяева сами по себе не добры и не злы, но они могут быть дружественны или неблагожелательны по отношению охотнику/рыбаку в зависимости от его поведения. Отсюда – установленные запреты, правила охоты, за нарушение которых духи могут покарать охотника, не дав ему добычи.

Промысловые духи-хозяева существуют в верованиях народов Сибири по большей части совершенно отдельно от шаманских духов, духов болезней, отдельно от семейных и родовых покровителей. Это понятно, так как корни всех этих фантастических представлений разные. Якуты называют духов-хозяев – *иччи,* отличая их как от злых духов – *абаагы,* так и от благодетельных духов – *айыы*. Из среды этих хозяев выделяются главные – хозяин тайги Байянай и др., которых особенно почитают охотники, принося им жертвы. У бурят духи-хозяева называются *эжин,* у алтайцев – *ээзи*. У хантов и манси есть вера в лесных духов *унху*. *У* тавгийцев-нганасан и энцев место хозяев природы занимают «Матери»: Земли Мать, Леса Мать, Воды Мать и др.

3. Эндогенный культ огня и экзогенный культ кузнеца

Наряду с широко распространённым шаманизмом существовали и другие виды внутренней (эндогенной) родоплеменной организации. Например, родовой и семейный культ покровителей. В

первую очередь, это культ родового и особенно семейного огня, домашнего очага [7, с. 109].

Существовали суеверные запреты в отношении очага: нельзя было плевать на него, бросать в него что-либо нечистое. Очагу приносили небольшие жертвы, брызгая в него молоко, бросая кусочки пищи и т. п. К нему даже обращались с настоящими молитвами, прося о покровительстве. Очень важно отметить, что культ домашнего очага почти везде был женским и часто олицетворялся в женском образе: Старуха огня (гиляки), Мать огня (нанайцы), Бабушка (эвенки), Огонь-мать (алтайцы) и т. п. У эвенков, например, хозяйка дома перед началом семейной трапезы бросала в очаг самые лакомые кусочки еды и молилась «чтобы сыто было» [8, с. 27].

Только у якутов и бурят, достигших наиболее высокого уровня развития, домашний очаг олицетворялся не в женском, а в мужском образе Хозяина огня.

Неизвестно, существовали ли олицетворения очага у чукчей и коряков, но именно у этих народов начинаются процессы отчуждение идеального фантастического образа в изготовленную человеческими руками фигуру. В каждой семье священными предметами считались деревянные огнива в виде человеческой фигурки, были у них и священные «охранители». У хантов, манси и селькупов каждая семья также имела своих священных покровителей. Они были представлены деревянными куклами с глазами из оловянных кружков. За ними ухаживали (завёртывали в тряпки или меховые лоскутки), им молились, приносили жертвы. Были семейные покровители и у ненцев в виде грубых деревянных антропоморфных фигур (*хэг*).

Подобные изменения становятся шагом из эндогенного состояния в мир, когда определённый человек получает право не только предстоять и договариваться с духами природы, но и сам изменять части природного целого. Появляется новый тип человека – кузнец-умелец.

Кузнечный культ становится культом суеверного уважения и страха по отношению к человеку, который выделяет в общине и даже может отделять себя от неё; человеку, который подчиняет себе огонь и, значит, видоизменяет культ огня. Хранитель очага превращается в слугу кузнеца.

Подобно шаманам, кузнецы делились на белых и чёрных. Однако шаманы, являясь «избранниками духов», были неразрывно связаны с природой и миром вокруг себя, их деятельность строилась на ритуале и нематериальной борьбе. Шаман, как правило, не может полностью контролировать духа, который в него вселился, он служит, скорее, посредником при общении с духами и даже следует их воле.

Кузнец – напротив. Ему подвластны камень, огонь и металл, а сам кузнец-умелец работает с материальными, осязаемыми объектами, видоизменяя их, превращая в почти магический предмет. Сде-

ланные кузнецами огниво, очаги, топоры и другие бытовые вещи, считалось, несли особые магические силы. И к таким вещам люди относились с особым почитанием. К примеру, маленький наперстник при подогреве в огне лечил многие раны на первой стадии и не оставлял даже рубцов и шрамов.

Чёрных кузнецов очень боялись, так как верили, что они могут пожирать души людей. Считалось, что кузнец по своей таинственной силе не только равен шаману (якуты), но и превосходит его (к примеру, у бурят кузнец, якобы, может убить шамана сверхъестественным способом, а шаман кузнеца – нет). Считалось кузнецы сильнее камов-шаманов (ойрот-алтайцы), и последние не могли подходить близко к кузне, дабы не потерять силу.

4. Философия социальных изменений

Среди многочисленных версий причинно-следственных связей, выдвигавших различные факторы на роль главных в процессе социальных изменений, выделяются две:

- материальные факторы, порождённые технологическим, экономическим, экологическим давлением на социальную структуру;
- идеальные факторы, порождённые изменением прикладных идеологий сообщества, появлением новых этических и/или религиозных влияний.

Именно поэтому мы выбрали парное противопоставление четырёх культов, распространённых, кстати, не только среди народов Сибири. Это культы, иллюстрирующие:

- эндо- и экзогенную границу социума: тотемный культ – промысловый культ;
- эндо- и экзогенную границу человека: культ огня – культ кузнеца, адаптирующий в себе своеобразный ответ на вызов извне.

Именно в этих культах мы можем увидеть отражение момента перехода в осознании человеком себя от пассивного элемента природного мира к активной роли самостоятельного созидателя.

С помощью сравнительного анализа по аналогии мы рассмотрели семейные и родовые культы начала транзитивности архаичных обществ, которые, несмотря на довольно мощное влияние соседних центров культурного и религиозного давления (Россия, Исламская Азия, Монголия, Китай), консервировались и сохранялись у народов Сибири (архаичный тотемизм и родоплеменной культ огня, наполненные тысячелетней эндогенной традицией).

Данная социально-философская проблема, центральная для социологии архаичных социальных структур, на наш взгляд, позволяет вычленить два типа процессов, зависящих от местоположения объектов и степени воздействия на них. Первый – экзогенный, влияющий на изменения структуры извне, и второй – эндогенный, удерживаю-

щий традиционную структуру отношений изнутри. Рассмотрим ситуацию экологического бедствия, полностью изменяющую структуру жизненного поведения всего племени. Это изменение – очевидная реакция на ухудшение естественных факторов окружающей среды, и, следовательно, оно представляет собой экзогенный процесс. Однако по своему происхождению разрушение того зыбкого и неустойчивого в экологическом смысле равновесия является продуктом человеческих действий (действий материальных, нарушающих табу), и в этом смысле изменение образа жизни может рассматриваться как эндогенный процесс, который был привнесён в эту ситуацию самими людьми.

С этой точки зрения, процессы, происходящие в охваченном тревогой обществе, эндогенны, поскольку обусловлены пренебрежительным отношением его членов к своим обязанностям на более ранней стадии. Но как оценить нам поведение охотника, который, нарушив запрет, пытается свалить вину на соседнее племя и тем самым обезопасить своё? Или как будет оценивать поведение кузнеца, который не зависимо от внешних причин и традиций становится осёдлым жителем?

То же самое будет касаться и других изменений («идеального» характера), которые постепенно становятся привычными для архаического сознания и подготавливают его к дальнейшим «экзогенно-эндогенными» изменениям. Так, с XVI в. среди народов Сибири начинает распространяться Православие, однако сильное влияние эндогенных процессов, направленных на удержание традиционного уклада, фактически сохранило старые верования, постепенно видоизменяя картину мира под влиянием христианских представлений. Напротив, проникновение в XVII в. к западносибирским татарам Ислама гораздо более радикально вытеснило и местные верования, и традиционный уклад жизни. Восточные буряты в начале XVIII в. были обращены в Ламаизм, однако с включением в структуру веры старых шаманских практик.

В общей картине изменений встречались и более радикальные процессы. В начале XX в. среди нанайцев распространился культ *Хэри-Мапа*, бога, который победил и прогнал всех прежних богов. У алтайцев в 1904 г. (под влиянием монгольского буддизма) зародилось движение бурханизма, вдохновителями которого стали местные богачи и зайсаны (родовая знать), ориентировавшиеся на смягчение шаманского культа, удешевление его и запрет кровавых жертвоприношений. В годы Советской власти в связи с коллективизацией и укрупнением хозяйств, общим ростом благосостояния, повышением культурного уровня старые верования и обряды на некоторое время ушли из быта. Однако в 90-х гг. XX в. стали вновь наблюдаться поворот к архаике и смена приоритетов от экзогенных процессов к эндогенным.

Мы уже говорили, что наибольший период жизни человеческого общества занимает именно архаика и что она имеет постоянную

тенденцию к рецидиву. Архаичное общество представляет собой уникальную социальную систему, выделившуюся из природного мира и зависимую от природы. Однако, выстраивая культуру традиционного общества, народы Сибири выработали не только способы консервации архаичных форм жизни, чему способствовала география их распространения, но и эволюционную способность к культурным последовательным изменениям, что в большинстве случаев позволило им сохранить себя и свою самобытность.

Библиографический список

1. Токарев С. А. Ранние формы религии. – М.: Политиздат, 1990. –622 с.
2. Садовой А. Н. Проблемы выделения элементов традиционности в системах природопользования населения горной шории и тофаларии // Региональные проблемы межнациональных отношений в России. – Омск, 1993. – С. 240–243.
3. Кузьмина Е. Е. Роль в истории человечества культуры малочисленных народов Сибири и задачи её сохранности и презентации // Аборигены Сибири: проблемы изучения исчезающих языков и культур. – Новосибирск, 1995. – Т. 2. – С. 147.
4. Бутанаев В. Я. К вопросу о Кыргызско-Хакасских этнографических связях // Кыргызы: этногенетические и этнокультурные процессы в древности и средневековье в Центральной Азии: материалы Международной научной конференции, посвящённой 1000-летию эпоса «Манас» 22–24 сент. 1994 г.). – Бишкек: Кыргызстан, 1996. – С. 102–126.
5. Кулемзин В. М., Лукина Н. В., Молданова Т. А., Молданов Т. А. Мифология хантов. – Томск: ТГУ, 2000. – 310 с.
6. Богораз В. Г. Миф об умирающем и воскресающем звере // Художественный фольклор (Орган фольклорной подсекции литературной секции ГАХИ). – М., 1926. – Т. 1. –С. 67–76.
7. Кимеев В. М Религиозные верования шорцев // Кузнецкая старина / отв. ред. Ю. В. Ширин. - Новокузнецк: изд-во «Кузнецкая крепость», 2005. – Вып. 7. – С. 108–126.
8. Аракчаа К. Д., Зайфудима П. Х. Коренные малочисленные народы Севера. – М., 1999. – С. 91.

ГЕНЕЗИС АРХЕТИПА «ЛОВКИЙ ВОР» В СКАЗКАХ

Г. З. Имаева
Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, г. Уфа, Россия

Summary. The article is about the origin of the archetype «a clever thief» plot in the tales of the «Treasures of Rampsinit». «A cunning thief» tipe in tales goes back to mythological beliefs about thieves, bringing magic things from the realm of dead, and also to the rite of initiation - well known in primitive society.

Key words: archetype, the origin of the plot, tales about a cunning thief, mythological beliefs, initiation.

Сильный, самоуверенный характер сказочного ловкого вора, далеко не соответствующий бытовой реальности, издавна привлекал внимание исследователей. Тема воровства имеет глубокие исторические корни. Р. Г. Назиров утверждает, что в первоистоке всех «эпических краж» лежит одно и то же – добывание сокровищ в царстве Смерти. Он относит время зарождения сюжетов о хитрецах к эпохе, когда человечество жило охотой, изобретая ловчие ямы и западни для мамонтов и носорогов. Только хитрость могла победить силу; обкрадывая смерть, человек возвращал отнятое у него же [1]. Этнографических данных, относящихся к более позднему времени, тоже достаточно много. Ещё Плутарх обратил внимание на древний обычай спартанских мальчиков добывать средства к жизни кражей - неумелое воровство считалось позором. М. Д. Чулков в «Словаре русских суеверий» отметил: «У всех диких народов, кроме камчадалов, воровство похвально, и у них поступают жестоко не за кражу, а за неумение красть» [2]. Целый ряд исследователей, в том числе и Ю. И. Юдин, убедительно делают вывод о том, что сказки о ловких ворах восходят к первобытной культуре, имеют генетическую связь с первобытным мышлением [Там же, с. 88–89]. Между тем общественное осуждение воровства возникло лишь с развитием частнособственнических отношений. Изменения в трактовке образа ловкого вора отражали исторический процесс общественного развития, но в основе сказочного изображения похождений ловкого вора поныне обнаруживается его древнейшая основа – представление о воровстве как о вызывающем сочувствие проявлении находчивости, ловкости. Эта основа в той или иной мере осложнилась мотивами социального протеста. В этом отношении показательны сказки сюжетного типа «Сокровища Рампсинита».

Исторические корни сказок этого типа восходят к мифологическим представлениям разных народов. К похитителям принадлежит Прометей, похищающий огонь с неба и приносящий его людям. Античность даёт пример обожествления вора в лице бога Гермеса, укравшего пятьдесят голов скота. Урал-батыр из башкирского эпоса похищает у дивов живую воду и т. д. Герой казахских сказок выкрадывает у дива или ведьмы чудесные предметы, похищает у прародительницы рода магические вещи (которые обращаются в скот), или души больного человека, унесённого в мир мёртвых). Следовательно, сюжет восходит к древним мифологическим представлениям о похитителях, приносящих магические вещи и предметы из царства мёртвых.

Генезис сказок типа «Сокровища Рампсинита» связан с некогда широко распространённым в первобытном обществе обрядом посвящения юношества при наступлении половой зрелости. Подростки в этот период имели право заниматься разбоем, в частности, воровством и вымогательством любых предметов, принадлежащих непосвящённым [3]. В. Я. Пропп утверждал, что в первобытном обществе

юноши, начиная с момента половой зрелости и до вступления в брак, переходили жить в «мужские дома» [4]. Украинские сказки названного типа сохранили чрезвычайно ясные следы института мужских домов. Герой, выйдя из родительского дома, часто направляется в лес и вдруг видит перед собой дом. Обычно в этом доме живут разбойники (вспомним, что посвящаемым предоставлялось право разбоя), с которыми и остаётся жить ловкий вор. Вот, например, как происходит завязка действия в сказке из сборника И. И. Чубинского: «*...іде той царевичь, да й іде. Оть стоіть у ліску хата, вінь зайшовь у ту хатку. Отъ тамъ чоловікъ обідае...*»[395]. Или в другом варианте: «*Натрафила го ныч, защой до йедного лыса, там било дванацить збійникіу...*» [5] и т. д. Старший в «мужских домах» обычно выбирается после того, как кто-либо из них возьмёт верх в состязании на ловкость и силу. Видимо в этом и заключается причина того, что в сказках воры перед тем, как идти воровать, испытывают друг друга на ловкость (см. сюжетный тип «Ловкий вор»).

Итак, генезис архетипа «ловкий вор» в сказках связан с мифологическими представлениями о похитителях, приносящих магические вещи и предметы из царства мёртвых, и некогда широко распространённым в первобытном обществе обрядом инициации.

Библиографический список

1. Назиров Р. Г. Сказочные талисманы невидимости // Фольклор народов РСФСР: межвуз. науч. сб. – Уфа: Изд-во БашГУ, 1984. – С. 19.
2. Высказывания Плутарха и Чулкова цитируются по статье Юдина Ю. И. Из истории русской бытовой сказки // Русский фольклор. – Л.: Наука, 1972. – Т. 15. – С. 77–92.
3. Schrutz H. Altersklassen und Mannerburde [– Berlin, 1902. S. 107.
4. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. С. 113.
5. Етнографічний збірник. Видае Етнографічна комісія Наукового товариства ім Шевченка у Львові – Львів, 1895–1916. – Т. 1–38. – Т. 9. – С. 5.

АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В СЕМАНТИКЕ СРЕДНЕВЕКОВОГО КОСТЮМА ВОЛЖСКИХ ФИННОВ

А. Н. Павлова
Марийский государственный технический университет, г. Йошкар-Ола, Россия

Summary. In the ancient culture of the Volga Finns the costume was the symbolical system. The semantic of the costume, that is tightly connected with social values of the Volga Finns, determined the function in the symbolical space of the ethnic culture. The investigation of the symbolical system of the costume is impossible reconstruct this part of the ancient culture.

Key words: the Volga Finns; the semantic of the ancient costume; the symbols ancients.

На рубеже I–II тыс. н. э. на территории Верхней Волги и Оки формировались волжско-финские этносы, такие как мордва, мари, меря, мурома, складывались особенности их материальной и духовной культуры. В традиционной культуре волжских финнов важную роль в процессе включения человека в природный и социальный космос играл костюм, транслируя накопленный социумом опыт. Финно-угорская культура демонстрирует пример исключительной стабильности как в материальной, так и в духовной сфере, например, многие сюжеты «Калевалы», руны которой были записаны лишь в XIX в., восходят к эпохе бронзы и имеют параллели в мифологии угорских и самодийских народов Сибири [5, с. 64–79].

Это позволяет предполагать, что вещный мир в культуре волжских финнов выполнял максимальную символическую нагрузку. Стержневая группа символов имеет глубоко архаическую природу и восходит к доисторической эпохе, когда определённые знаки представляли собой свёрнутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившиеся в устной памяти. К. Юнг полагал, что символическая терминология используется для определения вещей, которые человек не в состоянии полностью понять, сами символы имеют спонтанное происхождение. В прошлые времена люди не задумывались над символами, они просто жили и бессознательно воодушевлялись ими, как исполнители ритуала могли не вникать в его суть и не давать его объяснения [10, с. 134]. К. Юнг отметил такую важную особенность символа, как способность воплощать неосознаваемые ценности и смыслы, которые не могут быть адекватно выражены на вербальном уровне.

Древние символы при внешней простоте, например треугольник, крест, квадрат, имеют большую культурно-смысловую значимость. Например, в конце I тыс. н. э. в костюме волжских финнов получат распространение арочные и треугольные подвески. Треугольник, направленный вершиной вверх, обычно трактуется как мужской, фаллический символ, связанный с огнём, а также как символ брака [6, с. 661]. По мнению В. Ф. Ворониной, это знак земли, оплодотворённой солнечными лучами [1, с. 135]. А. Голан рассматривает треугольник как знак Великой богини, особенно, если по его сторонам помещены два круга или спирали, символизирующие сопровождающих богиню животных или её детей-близнецов [2, с. 163].

В I тыс. до н. э. у финно-угорских племён Поволжья можно было встретить гребни с навершием треугольной формы [7, рис. 7, 8, 84]. Гребень с зооморфной символикой наиболее точно соответствовал сущности Великой богини, которая была владычицей верхнего и нижнего миров, жизни и смерти. Форма гребней и треугольных подвесок в то же время напоминает о космической модели в виде миро-

вой горы. Вертикальный столбик внутри – мировая ось, S-образные спирали – зооморфный облик Великой богини или её изображение с дочерью.

Средневековые мастера волжских финнов зачастую использовали знаки, первоначальный смысл которых был уже забыт или истолковывался упрощённо. Треугольные и арочные украшения воспринимались как символы плодородия, а их связь с Великой богиней, хозяйкой вселенной, была в значительной степени утеряна, но, как отмечал М. Элиаде, значимость символа как формы познания не зависит от компетенции того или иного индивида, так как лишь некоторые члены первобытных коллективов могли прозревать символику во всей её целокупности, остальные довольствовались причастностью к ней [9, с. 138]. Формирование смыслового содержания символа происходило на протяжении длительного времени, поэтому весь комплекс связанных с ним представлений никогда не был доступен всем членам коллектива. С другой стороны, со временем трактовка символа могла несколько измениться, что увеличивало количество инвариантов его значений. В угорской традиции подвески арочной формы можно связывать, как полагает Н. Б. Крыласова, с культом богини-матери Калтащ: арочная форма могла символизировать пещеру, где находилась богиня после низвержения на землю [3, с. 67]. Пещера – древний женский символ, у многих народов она ассоциировалась с детородным органом, а сами горы воспринимались как источник плодородия и всяческих благ [4, с. 38]. Поэтому любой символ, использованный при создании костюма, имеет несколько значений. Символ по самой своей сути призван воздействовать не столько на разум, сколько на эмоции человека, так как требует проникновения в рационально непостижимую сущность. Символ существует не сам по себе, а в сложной системе отношений, выработанных в данной культуре, в тесной связи с ценностными ориентациями социума.

Символ по своей природе эмоционален, он воздействует на органы чувств, а его понимание вторично. Можно говорить, что «символический смысл…переживается непосредственно, представляет собой опредмеченную ценность» [8, с. 10]. Значит, переживание символа имеет некие этнические особенности, возможно, связанные с особенностями психики этноса. Таким образом, символы в культуре этноса способствуют реализации ценностей и смыслов в форме, максимально близкой и понятной членам социума. Можно предположить, что каждый этнос культивирует определённый круг символов, воплощающихся в произведениях народного искусства, которые таким образом превращаются в специфический портрет народной культуры. При этом сами носители традиции понимают символический смысл без контекста, переживают его, а для исследователей необходима некая «точка отсчёта» при их изучении.

Символический мир, воплощённый в костюмных комплексах волжских финнов, является сложным и многогранным. Его составляют символы, аккумулирующие жизненный опыт этноса, являющиеся результатом специфического для волжских финнов способа кодирования социально значимой информации, когда невербальные знаковые системы занимают значительное место в культуре этноса. К их числу принадлежат зооморфные символы, что можно объяснить историей формирования финно-угров в условиях таёжной зоны Евразии. На протяжении нескольких тысячелетий этносы, относящиеся к уральской языковой семье, вели охотничье хозяйство. Образ зверя был для них наиболее близким и хорошо знакомым.

К числу древнейших финно-угорских символов можно отнести образы лесных животных (медведь, лось) и птиц (утка), которые отмечены ещё в искусстве неолитического населения Восточной Европы. В дальнейшем зооморфный код финно-угров усложняется за счёт включения образов домашних животных (конь), которые начинают занимать доминирующие позиции, вытесняя и частично замещая более древние образы.

Данную группу символов можно было бы назвать «внутренними», так как они возникли в определённой этнической среде, теснейшим образом связаны с условиями её жизни, особенностями материального и духовного освоения окружающего мира. «Внутренние» символы отличаются значительной устойчивостью, способностью прорываться сквозь толщу времени, при этом новые поколения вносят свой вклад в понимание данных символов. Этот процесс неизбежен и в рамках традиционной культуры, где сочетаются консервативные и креативные элементы. Сохранение «внутренних» символов, вероятно, следует объяснять их значением для эмоционального и социального сплочения этноса, создания этнокультурных стандартов поведения. Увеличение числа трактовок таких символов в рамках самой этнической культуры неизбежно, но все они будут концентрироваться вокруг некоего базового «переживаемого» смысла, обеспечившего их устойчивость. Культура волжских финнов являет прекрасный пример жизнеспособности «внутренних» символов, которые переходят из металлопластики в вышивку, резьбу и другие виды декоративно-прикладного искусства.

Рассматривая зооморфный код как наиболее характерный для этнической культуры финно-угорских этносов, следует учитывать древние корни большинства образов, восходящих к эпохе неолита, а иногда и палеолита. Древние истоки имеют образы водоплавающей птицы, медведя, лося и пришедшего ему на смену коня, получившие широкое распространение в металлопластике волжских финнов на рубеже I–II тыс. н. э.

Поскольку символы полизначны, из множества вариантов значений в семантической системе костюма доминирующим может

стать одно, например, космологическое. В зависимости от топографии в костюме украшение может представляться маркером верхнего или нижнего мира, притом что использованные при его создании образы ассоциируются со всеми мирами вселенной.

Символическая система костюма волжских финнов являлась наследием предшествующих исторических эпох, накопление символов и развитие символических кодов происходило на протяжении длительного времени.

Библиографический список

1. Воронина Р. Ф. К вопросу о символике оберега богини плодородия древней мордвы //Социальная дифференциация общества. – М., 1993. – С. 134–140.
2. Голан А. Миф и символ. – М., 1991. – 371 с.
3. Крыласова Н. Б. История прикамского костюма. Костюм средневекового населения Пермского Предуралья. – Пермь, 2001. – 253 с.
4. Кызласов И. Л. Камень дыроватый (символика пещерных святилищ и культовой стрельбы из лука) // Этнографическое обозрение. – 1991. – № 4. – С. 37–50.
5. Мелетинский Е. М. К вопросу о генезисе карело-финского эпоса (проблема Вяйнемяйнена) // Советская этнография. – 1960. – № 4.
6. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский.– М., 1991. – 736 с.
7. Патрушев В. С. Древнее искусство финно-угров Поволжья. – Йошкар-Ола, 1994. – 80 с.
8. Фадеева И. Е. Символ в культурной коммуникации // Человек. – 2004. – № 6. – С. 5–14.
9. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. – М., 2000. – 414 с.
10. Юнг К. Символическая жизнь. – М., 2003. – 326 с.

ЯЗЫК ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ РУССКОГО НАРОДА

М. К. Шемякина
Белгородский государственный институт культуры и искусств, г. Белгород, Россия

Summary. The culture is always the connection between people, groups, communities, unions: and this connection is the main determined condition of its functioning. The culture gives the meanings and expresses it in the originality of its own languages, signs, symbols. In the language system of culture there are history-cultural and social experience of people, their philosophical-religional, moral-ethical, pedagogical, artistic-aesthetic imaginations and principles. The symbolic language of artistic culture is necessary to examine as one of the effective methods of transmission of information, condition of formation and development of peoples spiritual and material spheres of their life.

Key words: the traditional artistic culture of Russian people, the language of culture, symbolic system.

Культура всегда есть связь между людьми, группами, сообществами, объединениями, и эта связь есть определяющее условие функционирования культуры. Культура порождает смыслы и выражает их в своеобразии собственных языков, знаков, символов. Язык выступает в качестве автономного творения духа, с помощью которого человек созидает, а не просто отражает действительность. Из хаоса впечатлений именно язык вербальными и невербальными средствами формирует картину мира. На основе языковых знаков образуются понятия, которые являются продуктами символического познания.

Языками культуры можно назвать знаковые системы различного рода: от живого языка до паралингвистических средств, от музыкальных звучаний до живописных бликов, от математических начертаний до архитектурных объёмов. Язык – это слово и жест, мелодия и цветовая гамма, выразительные телодвижения и условные изображения. В широком смысле понятие включает средства, знаки, формы, символы, тексты, которые позволяют людям вступать в коммуникативные связи друг с другом, ориентироваться в пространстве культуры.

Язык культуры, отмечает М. П. Мустафаева, – это универсальная форма осмысления реальности, где «принципиально не существует ограничений в семантике возможных сообщений», есть всё: «вневременное, вечное и сиюминутное, абстрактное и конкретное, рациональное и эмоциональное, чисто информативное и побуждающее адресата к действию» [2, с. 45]. За языком, как отмечает Ю. П. Тен, стоит всё культурное пространство жизни народа: образ жизни, мировоззренческие представления, ценностные ориентиры, психологический склад, обычаи, мироощущение и видение мира [4, с. 123].

Разнообразные *языковые функции* призваны подтвердить мысль о его полифункциональном использовании в культуре. В числе наиболее выделяемых находим *когнитивную* (познавательную – овладение знанием и историко-культурным опытом), *понятийную* (обозначающую – наименование явлений, предметов, присвоение им именной категории); *информационно-коммуникативную* (универсальное языковое средство получения, хранения и трансляции всего пласта социокультурного, исторического и личностного опыта в пространственно-временных координатах); *этносоциальную* (предпосылка и условие формирования этнической общности в процессе этногенеза).

В языковой системе культуры воплощается историко-культурный и социальный (коллективного общежития) опыт народа, его философско-религиозные, морально-этические, педагогические, художественно-эстетические представления и принципы. Язык культуры становится одной из наиболее значимых примет этноса, его культуры. Он – мыслительное и коммуникативное средство. Ему

принадлежит огромная роль в образовании этнического сообщества. Он выступает в качестве одного из механизмов этногенеза – связи поколений, разделённых временными границами.

Язык осуществляет важнейшие функции культуры, связанные с включением её субъекта в пространство (синхронное – непосредственное и диахронное – временное) жизни народа и мирового сообщества. Мир культуры, созданный человеком, соединяет прошлое и будущее через единство символического бытия языка. Поэтому в культуре человек всегда как бы вне своего времени.

Совершенно особый статус в культуре обретает язык художественный. Художественная культура позволяет передавать такой объём информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарного (естественного) языка. Язык трансформирует переживаемый мир чувственных реалий в понятийное представление о них. Язык художественной культуры становится той знаковой системой, которая предполагает осуществление передачи культурных традиций в историко-культурном развитии народа. Таким образом, возникает необходимость говорить о понимании языка культуры как сложной многоуровневой системы, которая предполагает как минимум одновременное функционирование языков первичного (естественного, вербального) и вторичного (художественного, знаково-символического). Язык первичный (вербальный) и язык вторичный (художественный) являются не только одними из основных примет народа, но и служат фактором формирования этнического самосознания.

Художественный (вторичный) язык представляет собой всю совокупность изобразительно-выразительных средств и приёмов культуры для воплощения мировоззренческого, идейно-эстетического содержания в конкретной художественной реалии. Художественный язык различных структурных компонентов художественной культуры складывается в процессе исторического развития различных видов искусства, при этом каждый вид вырабатывает свои специфические изобразительно-выразительные средства, которые в ходе исторического времени не только видоизменяются, но и совершенствуются. Так, под художественным языком в зодчестве понимаются пространственные соотношения, пропорции плоскостей и масс, сочетания цветов и цветотеней; в живописных формах – особенности использования композиционных средств, колорит; в хореографии – движение, жест; в обрядовом и необрядовом фольклоре – слово в различных семантических, ритмических сочетаниях. Художественный язык зависит от природы и закономерностей того материала, из которого он образуется (цвет, звук, человеческое тело). С его помощью создаётся произведение искусства как оформленное целостное единство всё составляющих элементов.

Язык народной художественной культуры как функциональная часть самой художественной культуры народа предстает как система знаков, организованных по определённым правилам, с помощью которых функционирует мышление, общение, понимание людьми друг друга. Ведь любое явление культуры можно рассматривать как систему знаков, «сложноорганизованный текст» (Ю. М. Лотман), воспринимаемый и понимаемый как «текст в тексте». Функции этих текстов сводимы к передаче информационного знакового поля культуры: непосредственного, переработанного (принципиально новая, изменённая информация), сохранённого (культурная память) [3, с. 109].

Символическая система культуры народа относится к центральными аксиологическим системам. При этом в качестве ведущих исследователи выделяют внешнюю (этническую) и внутреннюю (мифологическую, религиозную и художественную) символику.

Культурные символы выполняют не только эстетическое предназначение, но обладают весомым регламентирующим, нравственно-консолидирующим началом в духовно-культурном сплочении народа. Именно эти два основных типа символов становятся хранителями кратковременной (в рамках развития самой культуры) и долговременной культурной памяти, определяя межпоколенную связь и являясь гарантом устойчивости народной художественной культуры в диахронном срезе развития народа.

Русская народная художественная культура в своей сущности предстаёт в качестве уникальной символической системы, раскрытие значений которой приводит к постижению её содержания. Символичны все формы культуры – мифология, религия, искусство, мораль, политика и т. д. Культурная символика обладает большим теоретико-методологическим потенциалом, в традиционных формах выражая ключевые символы-идеи и символы-ценности народа. Потому традиционная культурная символика фиксируется в виде совокупности специфических мифологических, религиозных, социальных, этнических, художественных и государственных символов, используемых для выражения идеалов, норм и ценностей культуры.

Символический язык художественной культуры необходимо рассматривать как одно из эффективнейших способов передачи информации при становлении и развитии духовной и материальной сфер жизни народа.

Процессы формирования и развития языка традиционной художественной культуры тесно связаны с развитием русского народа. «Язык – это код плюс его история», – пишет Л. Витгенштейн, отвергая уже ставшее традиционным структуралистское рассмотрение языка только как кода [1 с. 12]. При этом термин «код» несёт представление о структуре только что созданной, искусственной и вве-

дённой мгновенной договорённостью. Код не подразумевает истории, считает и Ю. М. Лотман, т. е. психологически он «ориентирует нас на искусственный язык, который и предполагается идеальной моделью языка вообще» [3, с. 112]. Вследствие чего постижение языка художественной культуры русского народа должно базироваться на знании основных его семантических значений, исторического контекста его появления и бытования.

Народная художественная культура априори коммуникативна, основана на принципах традиционности и преемственности. Она внутренне (имманентно) семиотична, всегда выступает как совокупность знаков и символов, передающих некий смысл, а носителю культуры (единичному или совокупному) всегда необходим партнёр, адресат, собеседник, восприемник (последующие поколения). Семиотическая концепция культуры раскрывает суть традиционной художественной культуры в системе соположенных кодов, образующих своеобразную иерархию переплетающихся между собой смыслов, и чтобы «текст» культуры работал «как генератор смысла, он нуждается в собеседнике… В этом сказывается глубоко диалогическая природа сознания. Чтобы работать, сознание нуждается в сознании, текст – в тексте, культура – в культуре» [3, с. 112].

Центральной современной проблемой бытования языка народной художественной культуры является проблема понимания, проблема эффективности культурного диалога как «по вертикали», то есть диалога между культурами разных эпох, так и «по горизонтали», то есть диалога разных культур, существующих одновременно. И эту проблему, в современных условиях, можно отнести к фундаментальным, т. к. сохранение этической самоидентификации определяет целостность культурного пространства, что в свою очередь является условием функционирования и развития традиционной культуры любого народа.

Библиографический список

1. Кармин А. С. Основы культурологии: морфология культуры. – СПб., 1997.
2. Мустафаева М. Г. Этнокультурные основы теории межнационального общения. – Махачкала, 2002.
3. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. – М., 2000.
4. Тен Ю. П. Культурология и межкультурная коммуникация: учебник. – Ростов н/Дону, 2007.

ФИЛОСОФСКИЕ ДОМИНАНТЫ РУССКОГО КУЛЬТУРНОГО АРХЕТИПА

Н. П. Монина
Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, г. Омск, Россия

Summary. This article is devoted to an examination idea of the cultural archetype. In this work produced the looks of the main dominants of Russian cultural archetype. We consider the views of Russian philosophies and the modern scientist.

Key words: Russian cultural archetype, concept, culture, constant, ethnic, spirituality.

Понятие «русский культурный архетип» появилось в отечественной науке относительно недавно, во второй половине XX века и было связано с новым взглядом на проблемы осмысления сущности русской цивилизации и культуры. До этого в научных дискуссиях использовались термины «национальный характер», «национальный менталитет».

Русский религиозный ренессанс конца XIX–начала XX вв. подвёл философскую основу, создал философский базис, фундамент для более глубокого анализа сущности и специфики русской культуры.

В данной работе под русским культурным архетипом мы будем понимать досознательные, глубинные, неизменные, вновь и вновь актуализирующиеся установки, определяющие представления о мире, о месте человека в мире, нравственные идеалы и ценностные установки русского народа. Философскими доминантами русского культурного архетипа являются, на наш взгляд, софийность, соборность, всеединство, космизм и евразийство.

Софийность. В любой культуре, в любом искусстве есть вещи, которые не могут быть сформулированы любым представителем этой культуры, но которые ощущаются каждым. Одним из таких понятий, выражающим суть древнерусской культуры является понятие софийности. Образ Софии «проглядывает» через почитание древними славянами Матери-Земли. Культ Матери – Земли воплощает женское начало Космоса. В современных реконструкциях славянская Мать-земля ставится в близкую связь с образами языческих богинь, отражающих различные аспекты материнского культа (Лада, Лель, Дива, рожаницы и др.), но чаще всего – с богиней Мокошью. Позже, в период христианизации хтонический образ Матери-земли связывался с образом Богородицы и существенно трансформировался под его влиянием. «Рождающее материнское лоно земли, будучи сильной культовой позицией для русского сознания, окрашивало его христианскую спиритуализацию началом чувственности, эстезисом в античном смысле» [1, с. 120].

Поэтому особую роль играют, несут особую смысловую нагрузку женские образы в русской культуре в целом и в литературе в частности. По сути, вся наша литература явно указывает, что женские образы становятся выразителями очень важных черт русского национального характера. Таким образом, идея Софии изначально оказалась очень близка русскому сознанию. Древняя, а затем и средневековая Русь жила целостной духовной жизнью, не расчлененной на отдельные составляющие, а потому образ Софии ярко проявлялся в различных сферах культуры: в живописи, в зодчестве, в литературе. Стоят посвященные св. Софии величественные кафедральные соборы Киева, Новгорода, Полоцка, Вологды, Тобольска. Два храма во имя св. Софии сохранились в Москве. София предстаёт и в роли особого иконографического образа во фресковой живописи и иконописи. В целом, можно сказать, что София для русской культуры стала её праобразом и архетипом, воплотившим визионерско-мистический дух, антиномии и апории национального менталитета. Неизречённая на языке конечных понятий её сущность искала выражения в храмостроительстве, иконописи, гимнографии, поэзии, поэтической философии.

Соборность. Православный принцип соборности, по поводу которого русская философия находила свои собственные смысловые образы, раскрывающиеся в терминах «цельность», «органичность», «надындивидуальная общность» и т. п., наследовал, в свою очередь, укоренившийся в «коллективном бессознательном» древнерусского человека обычай общеплеменных собраний. Они утверждали главенство и охранительное преимущество «со-бытия», т. е. совместного бытия как принципа жизнедеятельности общины. Нельзя здесь не отметить и тот факт, что огромность территории, заселённой восточнославянскими племенами, суровый, подчас своенравный климат заставляли сплачиваться жить сообща, вместе, именно поэтому всё личное, индивидуальное отходило на второй план, уступая место общему, общинному. Изначально в русской культурной традиции «мы» играло существенную роль. Поэтому русскую цивилизацию часто называют «мы-цивилизацией», в отличие от западной «я-цивилизации», с этой точки зрения русские есть коллективисты, а их общество – коллективистское. «Русский народ, – говорит Н. А. Бердяев, – любил жить в тепле коллектива, в какой-то растворённости в стихии земли, в лоне матери» [цит. по 2, с. 196]. Русские религиозные философы рубежа XIX–XX веков обосновывали формулу оптимального социального устроения для России – «свобода в единстве», то есть, духовное единение свободных творческих личностей на основе нравственных ценностей. Такой тип социальной организации, форма бытия социальной культуры, как верно отмечают современные

исследователи, «во-первых, органически соединяет принципы индивидуализма и коллективизма, снимает противоположность и ограниченность каждого из них и, во-вторых, соответствует национальному характеру, национальному менталитету, национальному духу русского народа…» [3, с. 247]. Вспомним и сложные климатические условия, в которых выжить одному, вне коллектива практически невозможно, и огромность русских пространств, где человек чувствовал себя «песчинкой», где он был бы легко ими раздавлен без коллектива, и сложность геополитического положения, влекущего за собой постоянные военные столкновения, конфликты, вспомним, наконец, и специфическую форму крестьянской организации – мир или общину. С принятием православия идеи коллективного сожительства и сотворчества не только не отходят на второй план, но и начинают осознаваться с православных позиций. Коллективизм «земной» получает освещение и благословление с позиций Церкви и дополняется единством в духе, нравственным, духовным единением. Соборность, таким образом, возникшая и из православия в том числе, получила универсальную реализацию в социокультурной жизни русских. Ортодоксальный характер православной религии в национальном сознании, ее выход за рамки веры в более широкую сферу духовной жизни укрепили эту константу, ставшую типологической чертой в русской культуре.

Всеединство. Концепция всеединства и единства мира была изначально близка русскому культурному типу, русскому миросозерцанию и мировоззрению. В средневековой русской культуре проблема единства мира имела несколько, порой противоположных вариантов рассмотрения. В частности, например, с одной стороны утверждается принципиальная разорванность мира, картина которого вырисовывается в структурном отношении при помощи ряда бинарных оппозиций бытия – небытия, идеального – материального, божественного – дьявольского и т. п. Причём эти оппозиции противопоставляются не только онтологически, но и этически – как противостояние добра и зла. Земной мир однозначно воспринимается человеком как мир зла, который противостоит божественному, трансцендентному миру. В рамках другого подхода к осмыслению единства мира, который, кстати, являлся доминирующим, предпринимаются попытки если не снять эту разобщённость бытия, то хотя бы максимально её смягчить. Акцент переносится на идею причастности земного как творения сотворившему его божественному началу. В древнерусской литературе разрабатывается идея «кеносиса» – нисхождения потустороннего в посюстороннее. Благодаря этому возникает возможность в сотворенном усматривать отображение творящего начала, а посредством этого представить мир как гармоничное,

упорядоченное целое, несущее в себе отображение трансцендентного бога, сотворившего его. Следовательно, мир земной предстаёт не столько пристанищем зла и греха, противоположным сотворившего ему началу, сколько причастным добру, объединяющему его со своим творцом. Отсюда – присущий многим памятникам культуры Киевской Руси восторг перед многообразием прекрасного в своей гармонии мира, выступающего достойным свидетельством всемогущества и совершенства его творца. Специальные усилия прилагаются к тому, чтобы максимально смягчить значение отрицательных компонентов оппозиций, на основе которых строится картина мира. Попыткам преодолеть отчуждённость тварного бытия от божественного служит акцентированное внимание к установлению тех опосредующих звеньев, которые обеспечивают связь, неразрывное единство тварного и божественного. Усилия деятелей русской культуры направлены на заполнение этого «серединного строя», роли которого уделяется значительное внимание. В целом в древнерусской культуре присутствовали интуиции всеединства, проявляющиеся в первую очередь, в осознании древними русичами единства мира, в поисках «серединного строя», который являлся объединительным началом ткани мирового бытия.

Космизм. Понятие «Вселенная», которым наши предки обозначали природу на наиболее высоком уровне обобщений, подобно греческому понятию космоса, превращало холодный мир природной бесконечности в согретое, населённое, наполненное жизнью пространство. В далеком прошлом Вселенная представлялась нашим предкам большим небесным домом, ассоциируясь со словом "вселение". Так полагали, к примеру, выдающийся русский мифолог, собиратель и исследователь фольклора А. Н. Афанасьев, а также историк и публицист А. П. Щапов, имея в виду обживание жилища и вселение под родной кров. Языческая культура древних славян – культура гармонии и лада с миром, природой, Вселенной. В этом – истоки народного космизма. Широкая трактовка русского космизма позволяет характеризовать эту черту русской культуры как ориентацию сознания на восприятие мира в качестве живого мироздания. Русский космизм, уходящий своими корнями в языческий период, есть результат тысячелетней отработки в российской культуре мировоззрения живого, нравственного Всеединства человека, человечества и Вселенной. А. Н. Афанасьев отмечал: «Каждый человек получил на небе свою звезду, с падением которой прекращается его существование; если же, с одной стороны, смерть означалась падением звезды, то с другой – рождение младенца должно было означаться появлением или возжжением новой звезды, как это засвидетельствовано преданиями индоевропейских народов [4, Т. 3, с. 206–207].

Фольклор, как закодированная в устойчивых образах и сюжетах родовая коллективная память народа даёт сотни и тысячи образов космичного отношения к миру. Таким образом, можно отметить, что русской культуре издревле присущи космические взгляды на мир, соразмеримость макрокосма и микрокосма. Неслучайно, изба есть олицетворение это малой вселенной, микрокосм мира.

Евразийство. Истоком народившегося евразийского течения становится очередная попытка осмысления сущности России, русской истории и культуры. Идея о срединности, сложности характера русской культуры и России в целом, отнюдь не нова в отечественной философии. Вспомним, хотя бы первые попытки осмысления данной проблематики общественно-политическими течениями западников и славянофилов в XIX веке. Соединение двух разных миров – Востока и Запада в русской культуре, заложенное изначально и явившееся весьма органичным, тем не менее постоянно вызывало к жизни новые теории, концепции и исследовательские подходы к осмыслению данного феномена. Сущность евразийской концепции проста: если до них география различала два материка – Европу и Азию, то евразийцы стали говорить о третьем, серединном материке – Евразии. Как верно отмечает П. Н. Савицкий в работе «Евразийство», в чисто географическом смысле понятие «Европы», как совокупности Европы Западной и Восточной, бессодержательно и нелепо. Понятие «Евразия», как отмечает С. М. Соколов, стало обозначать историческую парадигму, особую цивилизационную сущность. Оно требовало анализа и выявления внутреннего содержания евразийской природы России. Особое цивилизационое образование у П. Н. Савицкого определялось через главный признак – срединность. Россия есть особый тип цивилизации и культуры, евразийской культуры. Само название «Евразия» говорит о том, что «в социокультурное бытие России вошли в соизмеримых между собой долях, перемежаясь и сплавляясь воедино, элементы культур Востока, Запада и Юга, создав особое синтетическое, евразийское геополитическое видение мира» [5, с. 97]. Юг в рамках культурного взаимодействия представлен византийской культурой, чьё влияние на русскую культуру было весьма серьёзным и длительным. Восток выступает у евразийцев в образе «степной» цивилизации. Проникновение европейской культуры началось с эпохи Петра I. Именно так, в таком хронологическом порядке, по мнению П. Савицкого, шло напластование и становление русской культуры. В целом источником культурно-исторического своеобразия является неразрывная слитность в русской культуре европейских и азиатско-азийских элементов, причём именно эта связь выступает для евразийцев наиболее сильной стороной русской культуры. Основными факторами, которые способствовали формированию

весьма сложной, синтетичной и самобытной культуры на территории России, были, в первую очередь, природно-географические условия, а во-вторых, – особенности Российского государства как политической и культурно-цивилизационной системы. Таким образом, определяющим в евразийстве стало понимание России как особой исторической формации, уникальность которой связана, в первую очередь, с восточными корнями. Особую роль в становлении отечественной культуры, по мнению евразийцев, сыграл «византийский слой», ибо именно он сохранил «евразийское» наследие предшествующей культуры.

Библиографический список

1. Бальбуров Э. А. Поэтическая философия русского космизма: Учение, эстетика, поэтика. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. – 242 с.
2. Трофимов В. К. Менталитет русской нации: учебное пособие. – 2-е изд., испр. и доп. – Ижевск: ИжГСХА, 2004. – 272 с.
3. Жизненные силы русской культуры: пути возрождения в России начала XXI века. – М.: Издательский дом МАГИСТР – ПРЕСС, 2003. – 380 с.
4. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. – М., 1969.
5. Василенко И. А. Геополитика. – М.: Логос, 2003.

АРХЕТИП КОСМОСА В РУССКОЙ МЫСЛИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Н. П. Крохина
Шуйский государственный педагогический университет, г. Шуя, Россия

Summary. Reveals different facets conceptology Space in Russian thought the Silver Age: The Transformation of the ancient cosmologies, the development of Christian cosmism his Sophian and eschatological connotations, the presence of New European infinite space and the controversy with him.

Key words: space, space of life, and antique space, the Christian cosmism, new European space.

Культура Серебряного века развивается под знаком становления космического мироощущения, ибо человечество входит в новый исторический и космический период. По мысли Н. А. Бердяева, «человек начинает ощущать себя и сознавать себя космическим существом, жителем великого космоса» [1, с. 12–13], энергии которого требуют мудрой активности человека. Человек призван быть активным творцом в космической жизни – утверждали русские мыслители, призывая человека к «космическому углублению сознания» [2, с. 148]. В этом обретении мирового сознания было возвратное движение к прошлому: пафосом «возвращения к вечному в прошлом» (Н. А. Бердяев «Новое средневековье») пронизана эпоха поисков

всеобъемлющего синтеза. Модель целостного (мифопоэтического, космического) мироощущения изначально заложена в природу человеческого сознания: древний человек в своей жажде священного ощущал себя частицей могущественного и таинственного круговорота космических стихий, а мир воспринимал как космос – «реальный, живой и священный организм» [3, с. 75]. Существует космический «метакод» мировой культуры, в определении К. Кедрова [4, с. 284]. Историческую судьбу космического мироощущения, которое было «универсальным, общечеловеческим феноменом, распространённым на протяжении тысячелетий», прослеживает В. П. Филатов, называя его хранителей (эзотерическая мистическая традиция и народная крестьянская культура) и говоря о его укоренённости в природе человеческого сознания [5].

Н. А. Бердяев выделял четыре периода в отношении человека к космосу: 1) магическая и мифологическая эпоха, когда человек погружён в космическую жизнь. Бердяев справедливо подчёркивает конечность (телесность) античного космоса, связанного с птолемеевской системой; 2) мировые религии и прежде всего христианство освобождают человека от власти космических сил, духов и демонов природы. Средневековье с его аскетическим уходом от мира прежде всего акосмично; 3) новое время превращает природу в механизм, начинается научное и техническое овладение силами природы; 4) новое время открывает новую, бесконечную вселенную. «Земля перестаёт быть центром мира… Человек ощутил в себе отвагу отправиться в бесконечный мир» [6, с. 136]. Человек теряет сознание своего центрального положения в мироздании. Бердяев подчёркивает, что космос в античном смысле слова, космос Аристотеля и Данте больше не существует. Природа не есть больше установленный Богом иерархический порядок. Это изменение начинается с Коперника. Уже Паскаль испытывал ужас перед бесконечностью пространств и остро почувствовал потерянность человека в чуждом и холодном бесконечном мире. «Центром мира является лишь человек как нумен, человек как феномен – ничтожная песчинка в мире» [7, с. 561]. Западная фаустовская культура Нового времени строится на идее бесконечного пространства вселенной. Эпохи, ориентированные на сакральную традицию, архетипы и канон, веру в мудрый божественный миропорядок, создавались антропными представлениями о мире: вещи или субстанции хотят, боятся, любят или стремятся, как человек. Мир – это вековечный порядок, закон, космос, понимаемый в языческих культурах как сакральный брак полярных начал, в мировых религиях – как семейные отношения отцовства-сыновства и материнства. Идея бесконечной вселенной создаёт новый – динамический, беспокойный тип культуры. Начинает разрушаться логоцентрическая – строго центрированная модель мира, создававшаяся с исто-

ков человеческой цивилизации и культуры, начиная с мифологической символики центра и изначальной оппозиции своего–чужого, иного, космоса–хаоса. Утрата центра, или середины, – утрата антропного понимания мира, также восходящего к мифологическим истокам культуры. Наука Аристотеля и средневековья описывала мир как мир человека. Наука Нового времени стала видеть в реальности внечеловеческую реальность – вне его обыденного опыта, здравого смысла и ритуальной практики. Природа не похожа на заботливую мать или сурового отца. Антропоморфная модель реальности сменяется онтологической. Говоря языком М. Хайдеггера, существует единое гераклитовское бытие, языком Ф. Ницше – дионисийская стихия жизни, – то целое, иное, которое открывается творческой интуиции художника, потому искусство всегда освобождает, свободно в своём языке звуков, красок, линий. Человек осознаёт своё присутствие перед лицом иного – бесконечной вселенной. Вместо статической и устойчивой картины мира возникает картина динамическая, неустойчивая, релятивная. Хаос мироздания, нечеловеческие силы бытия входят в искусство. Возникает новая – «экспериментально-растратная» модель культуры и искусства [8, с. 17]. В искусство входит непредсказуемость и спонтанность самой бесконечной и релятивной вселенной. И потому, подчёркивает Бердяев, «космос должен быть ещё создан, он явится как преображение мира… Всякая красота в этом мире, красота человека, природы, произведения искусства есть частичное преображение мира, творческий порыв к иному миру. Мировую гармонию, мировой порядок возможно мыслить лишь эсхатологически, как наступление Царства Божьего» [9, с. 489]. Космос созидается человеческим духом.

Одним из эстетических открытий Серебряного века было утверждение космичности художественно-поэтического сознания, восприятие мира как единого целого, в котором всё связано со всем. Как писал С. Л. Франк о Ф. Тютчеве, «каждое отдельное проявление жизни есть для него символ великого космического целого» [10, с. 321]. С космически-религиозным чувством связывается специфика художественно-поэтического сознания. Космическое чувствование вещей превращает художника в мифотворца (о чём немало писал Вяч. Иванов), творящего новое объяснение мира. Космизм означал обретение мирового сознания, о поисках которого повествуют дневники Л. Толстого: «высшее сознание: сознание своей причастности ко Всему, сознание своей вневременности, внепространственности, своей духовности, сознание всемирности», – писал Толстой в Дневнике 1903 года [11, с. 179]. Космическое, мировое сознание противопоставляется индивидуализму и атомизму Нового времени. Для русских мыслителей утверждать свою личность – значит наполнять её бесконеч-

ным содержанием, впитывать в себя мировое бытие, приобщаться к мировому всеединству.

И потому в искусстве конца Нового времени есть космический пессимизм: барочная несоизмеримость человека и природы, чувство человеческого ничтожества и тщеты всего земного, например, в творчестве И. Тургенева. «Грозный Космос» И. Бунина, бесконечно превышающий частное человеческое существование, проявляет себя в любви и смерти. Любовь и смерть становятся обнаружением катастрофичности человеческого существования. Открытие бесконечного, релятивного мироздания составляет основное содержание блоковской поэзии. Стихийно-катастрофический образ мира порождает обострённый антиномизм блоковского мировосприятия. Из интуиции космической Софии, подверженной катастрофам и падениям, Блок создаёт богатейшую неомифологию метаморфоз хаосогенной Мировой души. Художник Нового времени стремится соотнести своё индивидуальное «я» с универсальным космическим целым, равновеликим этому «я». При этой равновеликости раскрывается мистерия христианского космизма. С приобщения к несказанной, вечноженственной сущности мира начиналось творчество А. Блока. Русская мысль Серебряного века подчёркивала светлый космизм православной традиции, рождающий художественно-восторженное отношение к миру. С этим светлым космизмом русские мыслители связывали и национальный характер (душа, которая «вбирает в себя весь мир и любит весь мир» [12, с. 119], женственную красоту, разлитую в мире), и русское мировоззрение (С. Н. Франк), и сущность православия. Достоевский для Иванова – «реалист мистический», имеющий своей постоянной основой «ощущение женственного в мире, как вселенской живой сущности, как Души Мира» [13, с. 304]. Лучшие герои Достоевского сохраняют эту древнюю связь с землёй, переживают минуты «мировой гармонии» (князь Мышкин), космического восторга перед первозданной красотой и гармонией Божьего мира. Женственная стихия – стихия космическая, основа творения, лишь через женственность человек приобщается к жизни космоса. Истинная реальность – мировая гармония, вечная женственность, мировая душа, София, женственная, одушевленная, космическая красота. Она открывается идеалреализму русского писателя как отражение Божьего лика, его энергема. «Человек в полноте своей есть космос и личность» в философии Н. А. Бердяева [14, с. 271], сочетая женственное, космическое начало любви, гармонии, красоты и мужественное, духовное начало свободы и творчества.

Человек для П. Флоренского – антиэнтропийная сила, призванная к борьбе с хаосом и гармонизации – космизации мира. В мире, где хаос более вероятен, чем порядок, вырождение вероятнее возрождения и идёт острая борьба созидания и разрушения, человек призван к созиданию порядка из хаоса, спасению жизни,

гармонизации мира. Культура в любви, в красоте и несёт в себе эту тонкую энергетику развивающейся гармонии. Это новое космическое мышление воплотилось в Живой Этике Н. К. и Е. И. Рерихов. Космизм, переживаемый как символическая сопричастность личности, утверждал амбивалентный закон двуединства противоположных начал, космоса–хаоса, дня–ночи, жизни–смерти, Аполлона–Диониса. Как писала Е. И. Рерих, «люди утеряли ключ ко многим тайнам бытия… Человечество должно осознать великий Космический закон величия и равноценности двух начал, как основу Бытия» [15, с. 297]. Для А. Блока это новое мироощущение было выразимо через понятие близости к «музыкальной сущности мира». Стирается грань между личным и мировым, художник отдаётся «музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра», слышит «мировую музыку», в которой «Радость, страданье – одно», «Мелодией одной звучат печаль и радость». Таким образом, в космическом мироощущении русских мыслителей конца Нового времени сложно переплетаются два образа космоса: грозный, бесконечный космос, превышающий человека и творимый софийный космос, пронизанный красотой и гармонией.

Библиографический список

1. Бердяев Н. А. Типы религиозной мысли в России // Русская мысль. – 1916. – № 11.
2. Бердяев Н. А. Космическое и социологическое мироощущение // Бердяев Н. А. Судьба России. – М., 1990.
3. Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994.
4. Кедров К. Поэтический космос. – М., 1989.
5. Филатов В. П. Живой космос: Человек между силами земли и неба // Вопросы философии. – 1994. – № 2. – С. 3–12.
6. Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. – 1990. – № 4.
7. Бердяев Н. А. Опыт эсхатологической метафизики: творчество и объективация // Бердяев Н. А. Дух и реальность. – М., 2003.
8. Якимович А. К. Новое время: Искусство и культура XVII–XVIII вв. – СПб., 2004.
9. Бердяев Н. А. Опыт эсхатологической метафизики. – Москва: Директ-Медиа, 2008. – 399 с.
10. Франк С. Л. Космическое чувство в поэзии Тютчева // Франк С. Л. Русское мировоззрение. – СПб., 1996.
11. Толстой Л. Дневники, 1900–1903 // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. – М., 1954. – Т. 54.
12. Вышеславцев Б. П. Русский национальный характер // Вопросы философии. – 1995. – № 6.
13. Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994.
14. Бердяев Н. А. Размышление об Эросе // Русский Эрос, или философия любви в России. – М., 1991.
15. Рерих Е. И. Из писем, 1929–1938 // Грёзы о земле и небе: антология русского космизма. – СПб., 1995.

ЗАПАДНЫЙ УРБАНИЗМ И АНТРОПОЛОГИЯ ПРОСТРАНСТВА В РОССИИ

Г. Е. Игнатов
Владивостокский государственный университет экономики и сервиса, г. Владивосток, Россия

Summary. The article describes city as a sociosphere, presented in its architectural scopes raises a problem of urbanization as the social position and capabilities of a professional community of architects. It also emphasizes that urbanization is a set of external circumstances and inner determinants.

Key words: city, Archetype, Symbol, Sociosphere, Urbanization, Vertical and Horizontal Development, Cityscape, Skyline, Skyscrapers City, Garden City.

Город как социосфера – сложный, системный многоуровневый объект, по К. Юнгу – общечеловеческое основание – «грибница», которой свойственна спонтанность. Как архитектурное явление он может быть описан с морфологической, пространственной, феноменологической, символической и других точек зрения. Попытаемся рассмотреть социосферу шире, понятийно связав архитектурно-коммуникативную и социально-организационную структуру его пространства в единое целое. Люди вообще живут в естественной среде, но не в настоящей реальности. Они живут в мире своих позиционных значений – русские в мире русских, испанцы в мире испанских значений, а ирландцы в мире своих, не совпадающих с английскими, и так далее, в соответствии со своей социальной, конфессиональной и территориальной принадлежностью, со своей пространственной и символической картиной мира. Город начинается с архетипа, со своей метафизической идеи. Он начинается тогда, когда человек втыкает палку в землю, обозначая себя и организуя пространство вокруг себя, ища в нём некий «данный свыше» центр. Потребность ограждения от внешней агрессивной среды возникла тогда, когда человек, согрешив, был изгнан из сада Эдема, испробовав плод Древа Познания, но и в Новый Иерусалим, где Бог посадил Древо Жизни, он не попал, оказавшись предоставленным своей заново выстраиваемой пространственно-символической системе.

Под архетипом «города» принято понимать как архитектурно-пространственное окружение в его чувственно данном опыте, так и окружение человека в сугубо социальном плане, проявленном в наблюдаемых признаках распределения символических ролей и позиций. С точки зрения синергетики, город есть саморазвивающийся организм, причём в прямом, а не традиционно метафорическом значении. При акцентировке внимания на первой интерпретации мы сталкиваемся по преимуществу с живописным видением города как города-сада. Город-сад как пригород здесь условно противостоит городу тысячи башен-небоскребов, как урбанизация противостоит

дезурбанизации. Небоскребный ситискейп (англ. ***cityscape*** – не просто планировка ландшафта, а трёхмерная форма города) или «сад-лабиринт» есть модели урбанизированного мегаполиса и его субурбии. Но что имеется в виду под этими антиномиями «башни» и «сада»? При всей кажущейся очевидности «возрадования от всецветной бесцветности сада» для обыденного сознания, дать философски исчерпывающее понятие утопии «идеального города» и утопичности мышления как таковой довольно непросто. Прежде всего, становится совершенно очевидной несостоятельность усилий и попыток свести градоутопию к исключительно несбыточной мечте, фантасмагории – антониму понятий «возможность», «реальность», «действительность». При всей их распространённости такая трактовка градоутопии и утопичности проектного мышления совершенно не гарантирует фиксирования в ней сущностных характеристик феномена Города, отвергается исключительной условностью и относительностью несбыточности, нереальности, фантастичности. Подобно другим феноменам, связанным с развитием человеческой мысли и культуры, Город – предметно наполненное пространство, образно изменчивое, исключающее однозначную дефиницию. При всей безграничности исследовательского материала, посвящённого проблемам градоутопии, социальная философия не смогла прийти к общепризнанным концепциям её генезиса и дать определение, в которое укладывалось бы всё разнообразие версий урбанизации (от лат. ***urbanus*** – городской).

По одной из таких версий она есть комплекс социальных процессов миграции людей в города, вследствие чего происходит их рост, увеличение численности, распространение городского образа и стиля жизни на всё общество. В соответствии с Новейшим философским словарём [1, с. 569] урбанизация обусловлена комплексом внешних обстоятельств и внутренних детерминант. Представители современного техницизма выделяют среди них hi-технолизацию передачи энергии и информации, усматривают причины урбанизации в необходимости решения экологической проблематики. А такие последователи Веберовской «понимающей социологии», как Файри и Колбе, объясняют урбанизацию через основные категории понимающей социологии: поведение, действие и социальное действие, обращённые к культурным ценностям [там же, с. 568]. Среди признаков урбанизации они выделяют такие показатели, как процент городского населения; густота и степень равномерности размещения городов или их агломераций в государстве; число и равномерность размещения мегаполисов; транспортная доступность неурбанизированного населения к большим городам; многогранность производства, видов трудовой деятельности и досуга, распространение специфически городских форм организации жизни как на население городов, так и на жителей мелких поселений.

Урбанизация предельно актуализировалась в проектном сознании, как только небоскребы стали внедряться на Российскую почву. Неуместность и неприятие башни Газпрома – один из таких примеров. Однако, подобно многим другим проблемам теории градоведения, вопрос о строении целостной формы города как небоскребного ситискейпа относится к числу остро дискуссионных. Не все исследователи, в том числе и архитекторы, отдают себе отчёт в том, что решение вопроса о структуре пространства города неотделимо от идеи градостроительной культуры, выраженной в комбинаторике таких предельных состояний геометрических форм, как «сады» и «башни». Они неотделимы от понимания проектного сознания как структурированного целого, основанного на переживании геометрических концептов вертикали и горизонтали. Эти концепты как антиномии бытия «требуют» своего долженствования и воплощения в материале. В пробудившемся сознании собственно творческой является как раз имманенция, что «Я должен это построить», а в нём именно «человеческое» есть то, что имеет метафизический образ. То, что таковым не является – можно считать «нейтрально физическим пространством» или просто «животно-строительным инстинктом». «Истинно человеческое» и «метафизическое» – не только соотносительные, но и тождественные концепты. Благодаря им, человек преодолевает границы земной архитектоники, смотрит в метафизическую действительность и там трансцендирует. А именно творческое в человеке значит, что то, чего пока ещё нет, но надлежит быть, то, что пока не наличествует – будет наличествовать. Каждой жизнеспособной цивилизации нужно опираться на веру в такую возможность, как на высшую цель и смысл, оправдывающие её становление. Другими словами, неизвестно, достаточно ли нам осознать, что мы принесли метафизику «садов и башен» в этот проявленный и структурированный ими мир, чтобы что-то изменить. Оставили ли мы материальные следы путём своего сознательного намерения и непринуждённой воли? Если ответ «нет», тогда, очевидно, этого было не достаточно.

Градостроительное проектирование – системо-созидание целостной формы города как месторождения и местожительства социума. Оно не спонтанно, и не равно эмпирически складывающейся геометрической фрактальности, коллажу или мозаике. Несмотря на то, что само сознание упорядочивает визуальные кадры среды в целостный образ, будь то лес или скальные нагромождения, целостные уже по своей природе, «город не дерево», утверждал рациональные начала проектного сознания теоретик градостроительства Кристофер Александер. Полвека назад он опубликовал статью «*City is not a tree*», а в соавторстве с другими специалистами по градостроительству написал ещё книгу об архитектурных шаблонах города, в которой рассмотрел их свыше двухсот. Широко известное название этой кни-

ги – «*A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*» [2]. Основная мысль, до сих пор не переведенной на русский язык книги, – нелинейный характер развития социума и его градостроительной оболочки, т. е., социосферы.

Город, построенный не на композиционно-идейной основе – эклектическая амальгама. Амальгама как отсутствие сознательных усилий – справедливо оценивается либо как неотрефлексированность, своего рода «постмодернистская безвкусица», либо просто как проявление непрофессионализма. Города башен и города-сады обозначают собой два геометрических вектора пространственного развития – вертикаль к Богу и горизонталь бытия. Башни и сады – не произвольные конструкции, а средоформирующие элементы. Отсутствие системопорождающей идеи как основы структурирования чаще всего оборачивается произволом в нанизывании образов друг на друга, что нередко и не столь буквально приводит к обострению социальных конфликтов. Повторим, что урбанизация – это не узкопрофессиональная проблема градостроителей. Осознание пространства города как феномена материальной культуры детерминирует «социальное порождение» города и необходимость его проектирования и управления стихийными процессами его роста.

Цивилизация – городская культура, где существует развитое государство, внешним признаком чего является само наличие городов. Понятия «архитектура», «культура» и «метакультура», таким образом, исподволь занимали место в философской рефлексии, входили в концептуальные ряды, составлявшие каркас важнейших философских систем. В дальнейшем сложился ряд оригинальных подходов к проблеме культуры, из которых заслуживают особого упоминания символическая концепция культуры Э. Кассирера [3] и С. Лангер [4], а также ценностный подход к культуре на базе других школ неокантианства.

Довольно долго считалось, что урбанизация, в нашем случае небоскребостроение, разрушает традиционные культурно-моральные и духовные связи между людьми, ослабляет соседские контакты, ведёт к анонимному общению, анонимности как «свободной одинокости» по Э. Дюркгейму [5], порождает комплекс проблем, которые отрицательно сказываются на человеческом сознании. Ныне несколько прямолинейная, однозначно отрицательная оценка урбанизации в разрезе культуры, духовности и природы человека уступает место более уравновешенным суждениям. Дюркгейм свидетельствует, что американские социологи на основе статистических опросов доказали, что городские жители имеют довольно много личностных, первичных связей. Городской житель теснее связан с другими гражданами, чем сельский. Родственные связи также ослабевают далеко не во всех слоях населения. Как правило, страдают от одиночества эгалитарные слои общества, а у

богатых (элиты) и беднейших слоёв они остаются чрезвычайно крепкими. Анонимность не является доминантной тенденцией, считал Дюркгейм, поскольку город даёт ощутимо большую организацию, чем сельское поселение.

Города давно стали центрами науки и культуры, источниками общественного развития, ведущими формами общественной организации жизни. Питирим Сорокин утверждал [6], что век урбанизации, собственно как и интенсивность вертикальной мобильности в чисто социальном плане, совпали с серединой XX в., а фазу перенасыщения урбанизации человечество уже минуло. По его прогнозам, благодаря новым источникам энергии, формам и средствам связи, в обществе может начаться развёртывание новой доминирующей тенденции – дезурбанизации. Тем не менее ещё и сегодня прогрессируют возрастание и развитие городов и городского населения, утверждение городского образа жизни. Большинство исследователей социологии города уверены, что урбанизация – это необратимый мировой процесс, который ныне лишь вступает в силу, и апогей его ещё впереди. В частности, А. Дж. Тойнби [7] обосновывает прогноз формирования «мирового города» – эйкуменополиса, в котором человек в зависимости от знаний и умений может быть хозяином или жертвой.

В этой связи всякий раз, когда обсуждаются проблемы города не в узкопрофессиональной среде градостроителей и архитекторов, а широко, включая философов, социологов, демографов и т. д., многие вынуждены признать, что, поскольку наша страна – самое большое в мире государство, обладающее огромными до сих пор неосвоенными территориями, то и условий для интенсивного развития в вертикальном направлении, кроме военного освоения космоса в России никогда не было. А следовательно, поэтому Россия не восприняла философию вертикального урбанизма, и небоскребы с трудом приживаются в России до сих пор. С этим трудно не согласиться, но вполне очевидно, что эта проблема в дальнейшем будет только актуализироваться, следовательно, она требует дальнейшего обсуждения.

Библиографический список

1. Кондрашов В. А., Чекалов Д.А., Копорулина В.Н. Новейший философский словарь / под общ. ред. А. П. Ярещенко. – Изд. 3-е. – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 668 с.
2. Alexander Ch. A pattern language. Town-Buildings-Construction. – N-Y: Oxford University Press, 1977. – 240 p.
3. Кассирер Эрнст. Философия символических форм. –Том 1. Язык. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – 271 с.
4. Лангер С. Философия в новом ключе. – М.: Республика, 2000. – 287 с.
5. Дюркгейм Э. Метод социологии // Западно-европейская социология XIX-начала XX веков. - М., 1996. – 309 с.

6. Сорокин П. А. Социокультурная динамика и эволюционизм // Американская социологическая мысль. – М., 1996. – С. 372–392.
7. Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории: сборник. – М.: Рольф, 2002. – 592 с.

ТРАДИЦИОННЫЙ ОРНАМЕНТ КАК СРЕДСТВО ИДЕНТИФИКАЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА БЕЛАРУСИ

Е. С. Бохан
Белорусская государственная академия искусств, г. Минск, Беларусь

Summary. The article is devoted to the problem of the motives of the Belarusian national ornament in the formation of the visual environment in the twentieth and early twenty-first century. The question is rised that in today's Belarus the efforts to make the ornament integral element of national self-assertion are especially obvious. The author explains the reasons for the wide use of quotations from traditional art in the creation of the modern Belarusian cultural space and analyzes the effectiveness of such methods.

Key words: ornament, identity, visual environment.

Возможно, мы не всегда обращаем внимание на многочисленные орнаментальные «цитаты» в рекламном плакате, в упаковке, в оформлении книг, но именно в начале XXI века в Беларуси особенно очевидны усилия сделать орнамент неотъемлемым элементом национального самоутверждения. Можно с полным правом говорить, что на сегодняшний день белорусский орнамент стал частью массовой культуры.

Неудивительно, что в первом десятилетии нового века для белорусского руководства одной из важнейших стала проблема «национальной идеологии», которая объединила бы народ не только по территориальной принадлежности. Это, действительно, очень важно, так как разрушение структур национального самосознания, исчезновение связи между индивидом и государством ведёт к деградации общества.

В ситуации поиска национальной идентичности обращение к традиционному орнаменту было бы весьма эффективным, так как главным показателем, на основе которого можно делать аргументированные выводы о том, совершилась ли культурная идентификация или нет, является факт приятия или неприятия базовых ценностей [1, с. 140]. А орнамент – пожалуй, единственное сегодня проявление национальной культуры, которое не вызывает категорического возражения в самых разных группах белорусского общества.

Плакат из серии «За Беларусь для народа», созданной сотрудниками БелТа

Социальная реклама «Беларускае – самае маё» разработана Ассоциацией рекламных организаций

Орнаментальный «язык» не требует перевода. И в то же время орнамент каждого народа имеет чёткие национальные черты, которые в течение длительного периода передавались из поколения в поколение. Это очень существенно в свете современных подходов к

искусству как коммуникативному средству. Информационная насыщенность орнаментальных композиций позволяет в лаконичной форме передать сущностные месседжи, которые рассчитаны на мгновенное понимание принадлежности, идентификации.

Заложенный в основу орнамента ритм присутствует и в основе бытия социума [2, с. 11]. А поскольку в различных процессах сохраняются универсальные качества ритма и эти качества реализуются в совокупности системы отношений объектов и процессов, можно утверждать, что в архаичных орнаментальных ритмах, свойственных традиционному искусству белорусов, воплощены формулы их бытия. Теперь это не подлежит сомнению, но если обратиться к истории, можно заметить, что именно прошлый век трансформировал отношение к орнаментальной традиции белорусов.

Социальный и рекламный плакаты на улицах современного Минска

Ещё на рубеже XIX–XX веков орнаментальные композиции не использовались профессиональными создателями визуальной среды для обозначения культурного пространства белорусов, маркировки национального. Интерес к орнаменту постепенно возрастал в XX веке.

Новый импульс получило изучение традиционной белорусской культуры: с 1920-х до начала 1930-х гг. Институтом белорусской культуры, а затем Академией наук Беларуси проводились систематические исследования в этой области. Это не могло не сказаться на восприятии орнамента в социуме. Научная база позволяла обоснованно относиться к орнаментике как к одному из самых ценных проявлений традиционной культуры, а древние узоры уже не только подсознательно воспринимались органичным для белорусов способом освоения мира.

Примером может служить оформление литературных изданий 1920-х гг. Одним из тех, кто активно использовал традиционный орнамент в своём творчестве, был художник Я. Дроздович. Сохранились его так называемые «орнаментальные этюды», которые явно были наработками для будущего книжного оформления.

Орнаментальные композиции, заимствованные у прикладных предметов, фигурировали как признак белорусскости в первой половине XX века, когда соцреалистическое искусство должно было быть «национальным по форме». Правда, орнамент презентовал, скорее, не «нацию», а «национальность». Национальные пути в развитии нового художественного метода приветствовались, и орнамент очень хорошо вписался в эту схему. Уникальность этого вида художественной деятельности в том, что он даёт возможность и реципиенту, и творцу на разных уровнях чувствовать, воспринимать, осознавать то, что сосредоточено в орнаменте.

Я. Дроздович. Обложка “Школьного песенника” А. Гриневича. Вильно, 1920

Неизвестный художник. Обложка поэмы «Безымянное» Я. Купалы. Минск, 1925

В драматические для Беларуси времена внимание к орнаменту как идеологическому оружию было особенно пристальным. Показательно, что в годы Второй мировой войны воюющие стороны использовали национальный орнамент для того, чтобы наиболее глубоко задеть чувства белорусов. На плакатах, которые должны были склонить местное население на сторону фашистских властей, картинки из жизни счастливых обывателей сопровождались хорошо узнаваемыми орнаментальными узорами, словно успокаивая сомне-

ния и недоверие к чужеземцам, обещая право на дальнейшее самоопределение.

С помощью орнамента к национальным чувствам взывали наших соотечественников вызвали тогда, когда необходимо было восстанавливать страну после победы над фашистами. В послевоенное время орнамент прочно вошёл в культурное пространство нации. Тогда в сознании белорусов орнамент прочно отождествлялся не только с культурными национальными ценностями, но и с государственностью. В республике в декабре 1951 года появился государственный флаг БССР с орнаментом (автор – художник Н. Гусев). Этот факт был обусловлен необходимостью представить Белорусскую ССР в ООН. Можно сказать, что отныне использование орнамента стало регламентированным. Однако следует констатировать, что это вряд ли способствовало действительно глубокому пониманию орнаментальной традиции.

Нельзя не вспомнить широкое использование мотивов традиционного орнамента в архитектурном декоре 1950-х гг. Архитектурная пластика этого периода, безусловно, несла в себе идейно-воспитательную функцию. Наиболее ярко проявлялась эта функция в монументальных памятниках. Интересно, что для скульптуры в основном адаптировали орнаменты, характерные для композиций традиционного текстиля. Казалось бы, чрезвычайно сложно в камне или бронзе воплотить взаимосвязи орнаментальных элементов народных тканей, но такие очевидные «цитаты» украшали памятник И. Сталину и украшают обелиск Победы в Минске.

Во второй половине XX века отношение к традиционной культуре вообще и к орнаменту в частности стало носить преимущественно формальный характер. Исключением и, несомненно, одним из самых успешных творческих проектов, в которых использовался традиционный орнамент во второй половине XX века, стали созданные в 1979 году Ю. Пискуном и О. Дёмкиной костюмы для ансамбля «Песняры».

В последней четверти XX века, несмотря на очередной подъём интереса к традиционной культуре, не наблюдалось заметных поисков в использовании орнамента как средства национальной идентификации в визуальной среде. Подход к орнаментальным композициям ограничивался механическим перенесением узоров на фантики, поздравительные открытки или театральные кулисы, что воспринималось необходимым национальным колоритом, рассчитанным, скорее, на внешнюю презентацию Беларуси. В те времена так называемые художники-возрожденцы, сосредоточенные на глубоком изучении традиционной культуры, по сути были андеграундом и не имели возможности выходить на широкую публику и активно формировать визуальное пространство.

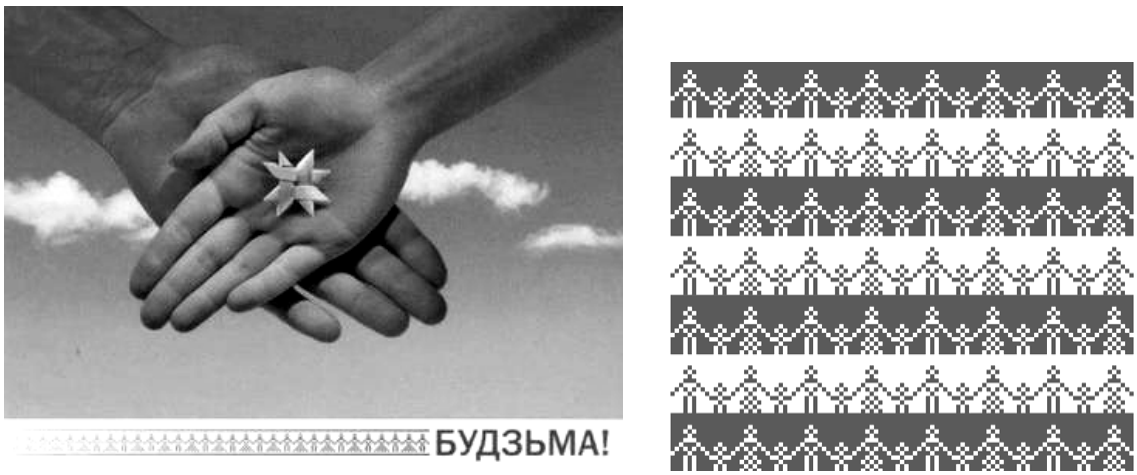
С получением Беларусью независимости в 1991 году ситуация изменилась коренным образом. Именно сегодняшний визуальный образ Беларуси позволяет говорить, что традиционный орнамент активно используется как один из компонентов в создании имиджа страны. Если в течение XX века орнаментом обозначалось то, что должно было быть белорусским, или то, что представляло белорусов в мире, то в начале XXI века орнамент не только «сувенир», он, скорее, служит своеобразным маркером культурного пространства для самих белорусов. По существу, использование орнамента помогает создавать миф о цельности белорусского народа, иллюзию единства.

Казалось бы, найдена идеальная формула единения общества визуальными средствами. Однако сегодня в Беларуси можно наблюдать достаточно тревожную ситуацию. Эстетические принципы, положенные в основу системы традиционного белорусского орнамента, в большинстве случаев игнорируются теми, кто его использует. На плакатах, сувенирах и упаковках мы, к сожалению, видим механически перенесённые, неудачно стилизованные узоры.

Хотя народная и массовая культура имеют ряд сходств, есть одно очень существенное отличие, которое объясняет неудачи современных белорусских дизайнеров, занимающихся формированием визуальной среды. В традиционной культуре творец опирается на канон, в масскультуре – на шаблон. И язык традиционной культуры, и язык масскультуры – общедоступны, но разница в том, что народное искусство вовлекает и творца, и реципиента в понимание гармонии, воспитывает вкус, а массовое – или достаётся потребителю соответственно его вкусам и финансовым возможностям, либо навязывается теми, кто преследует определённые цели.

Традиционной культуре свойственна вариативность, каждая новая реализация имеет отличия в мелких, несущественных деталях и не имеет отклонений в содержательных, конструктивных элементах [3, с. 29]. Вряд ли представители традиционной культуры произвольно меняли колорит орнаментальных композиций или изображали бы отдельные элементы орнамента гипертрофированно, как это наблюдается в оформлении улиц белорусских городов. Такие «современные» приёмы свидетельствуют о плохом вкусе и искажают представление о народном орнаменте.

Редким исключением из общего потока очень слабых в художественном отношении попыток создать агитацию с использованием белорусского орнамента стала общественная культурная кампания «Будзьма!».



Плакат и логотип кампании «Будзьма!». Авторы П. Хайдин, М. Анемпадзистов, А. Лазарь

Движение, основанное в 2008 году и объединяющее людей самых разных взглядов, направлено на возрождение национального сознания. Продуманный подход – переосмысление, а не бездумное копирование – позволил авторам создать довольно удачный фирменный стиль кампании. Оформление печатной продукции, майки и сумки «Будзьма!» выгодно контрастируют с неуклюжими орнаментальными репликами на многочисленных плакатах и сувенирах.

Создавая орнаментальные композиции, профессио-нальный художник должен выступать транслятором культурной традиции. Но, разумеется, при условии, что он сам является обладателем большого культурного багажа и одновременно может генерировать новые идеи. Проблема в том, что в современном белорусском обществе ощущается явный недостаток дизайнеров, осведомлённых в вопросах национальной культуры.

Критическая ситуация с самоопределением, сложившаяся в белорусском обществе, растерянность перед выбором методов решения проблемы отражается и на формальных подходах к «привитию патриотизма». Идеологи оказались в экстраординарной ситуации, когда необходимость воспитания любви к родине сопровождается опасениями быть уличёнными в приверженности к национальному. Поэтому почти полное искоренение белорусского языка сочетается с навязчиво-истеричной пропагандой любви к Беларуси посредством русскоязычных агиток. Манипулирование историческими фактами происходит на фоне искусственно созданного повышенного интереса к отдельным событиям истории (во всех белорусских вузах введён обязательный курс по предмету «Великая отечественная война (в контексте Второй мировой войны)»). А исторические центры городов, обезображенные варварской «реставрацией» и новыми чужеродными объектами, щедро

украшены наглядной агитацией с использованием псевдобелорусского орнамента.

Орнаментальные реплики на улицах Минска

Таким образом, можно констатировать, что традиционный орнамент имеет очень большой потенциал как средство идентификации, его корректное использование в различных проявлениях современной массовой культуры могло бы способствовать становлению национальной идеологии и эффективно воздействовать на самые широкие массы населения. Но отсутствие профессионального интереса к истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства Беларуси, которое демонстрируют «идеологи», формирующие белорусскую визуальную среду, дезориентация в вопросах отношения к историческому наследию страны, создавшаяся в результате непоследовательной государственной политики, сегодня часто приводят к нивелированию самой идеи обращения к народной орнаментальной традиции.

Библиографический список

1. Шендрик А. И. Национально-культурная идентичность как проблема современной культурологи // Искусство и цивилизационная идентичность. – М.: Наука, 2007. – С. 120–142.
2. Сайко Э. В. Ритмы, «образующие» человека, и человек, образующий ритмы // Мир психологии. – 2002. – № 3 (31). – С. 3–13.
3. Народные знания. Фольклор. Народное искусство. – М.: Наука, 1991. – 166 с.

«ПЛОДЫ ЗЕМНЫЕ»: СИМВОЛЫ РОДИНЫ В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ГРУЗИН МОРДОВИИ

А. А. Шевцова
Московский институт открытого образования, г. Москва, Россия

Summary. The article is based on the materials of the complex ethnographic observations in Mordovia in 2008-2010 under the guidance of prof. Ludmila Nikonova (Saransk). The author examines some ethnic and cultural codes of identity, native land symbols in representations of the Georgian diaspora of the given region.

Key words: Georgian diaspora, symbol, adaptation of migrants, ethnic marker, ethnic identity.

Грузинская община Мордовии невелика и довольно «молода»: её ядро было сформировано в 80–90-х гг. XX века. Две трети грузин расселено в городах РМ, треть живёт в сельской местности. Наши информанты в основном – добровольные экономические мигранты. Немало и тех, кто переселился в Россию в результате грузино-абхазского конфликта из Абхазии, Гурии и Самегрело (исторические области на западе Грузии).

В ходе исследования выявлено превалирование респондентов с нормальным и, в чуть меньшей степени, этноцетричным типом этнической идентичности, а в смешанных семьях – чаще преобладает нормальный и амбивалентный тип этнической идентичности. В целом грузинская диаспора Мордовии имеет позитивно окрашенное этническое самосознание. Так, типично представление об этническом самосознании грузин, как о народе с древней и богатейшей историей и культурой, сумевшем сохранить себя как народ, свою государственность и культурное наследие благодаря языку, вере и внутреннему противостоянию заимствованиям и «растворению». В ностальгические тона окрашены воспоминания наших информантов о Родине, символами которой выступают в их сознании святыни Грузии (храмы Метехи, Джвари, Светицховели, Мцхета и др.), горные хребты, виноградники и величественные солнечные ландшафты Черноморского побережья, «*сердце Деда-Сакартвело*» (Матери-Грузии) – Тбилиси; само звучание родного языка, тёплый климат, особая сердечность отношений между людьми.

Некоторой неожиданностью для нас стало то, что все без исключения респонденты охотно приводили примеры своих гастрономических ассоциаций с родной землей. Среди подобных этнокультурных кодов идентичности отметим следующие: виноград и домашнее («живое») виноградное вино (называется несколько любимых сортов); грецкие орехи; гранаты; инжир; ткемали; вообще фрукты; ряд кулинарных специалитетов (*хачапури, сациви, киндза, сулугуни, мчади,* шашлык и др.) [4, с. 102]. Наши информанты из

Самегрело обязательно включают в этот список *элардж*и – своеобразное мегрело-абхазское блюдо из сыра сулугуни, растопленном в *гоми* – каше из кукурузной муки [2, с. 81; ПМА 1, 5].

Если о вине в грузинской культуре написано немало [3, с. 163], то бытование представлений о «плодах земных» и их символике в среде современной грузинской диаспоры изучено слабо. Изобильная грузинская земля видится нашим респондентам как земной рай: «*Палку воткни, наутро дерево вырастет*»; «*Когда Бог раздавал народам землю, грузины не успели к этой раздаче, поэтому Богу пришлось отдать им ту землю, которую он хотел оставить себе – самую лучшую*» [ПМА 3, 6]. Обилие «плодов земных», даруемых Природой, воспринимается как предпосылка формирования грузинского национального характера – весёлого, гостеприимного, хлебосольного: «*Земля родит богато, как тут с людьми не поделиться?*» [ПМА 3].

Информанты подчёркивали не только целебные свойства всех частей граната (сока, кожуры, косточек), но и особое символическое значение плода граната в грузинской культуре. Так, гранат выступает как символ любви («*Раньше о любви словами не говорили, юноша приносил девушке плоды граната, и она сразу догадывалась о его чувствах*» [ПМА 4]; многоплодия, множественности, богатства («*Гранаты должны быть на свадебном столе – это как символ того, что у молодых будет много всего – детей, скота, денег*») [ПМА 5]. В одной из семей нам загадали старинную грузинскую загадку об этом плоде: «*Маленький, кругленький, в середине – красный бисер*» [ПМА 1]. В каждом грузинском доме РМ нам предлагали в качестве десерта грецкие орехи, которые также традиционно добавляют во многие блюда: «*Плод ореха делят девять братьев», «Без ореха нет грузинской кухни»* [ПМА 2, 4]. Излюбленным лакомством детей и взрослых остаются *чурчхелы* (нанизанные на нитку орехи в виноградной патоке) и *гозинаки* (орехи в меду) [ПМА 3]. «*Самым вкусным грузинским лекарством*» называют инжир, из которого готовят сладкое, но эффективное снадобье от кашля [ПМА 1]. Непременный атрибут любого застолья – острые маринованные или тушеные баклажаны с орехами (*бадриджаны*), через день появляется на столе *лобио* (блюда из фасоли) [ПМА 1, 5].

Но все же главным символом родины наши респонденты считают не сами продукты, а щедрость души, исключительное гостеприимство (*пурмарили*), присущее грузинскому народу. И по сей день бытуют в грузинской диаспоре традиционные трапезы (*ригис-пури*) [1, с.150], когда близкие и друзья собираются вместе – в доме одного из них, в ресторане, на лоне природы, чтобы преломить хлеб, выпить вина, поговорить. Извиняясь перед гостями за

скромное угощение, говорят: «*Хлеб и сыр, но сердце открыто…*» [ПМА 4].

Более суровый климат РМ, иной набор доступных продуктов наложил свой отпечаток на повседневный рацион, однако в целом система питания грузинской диаспоры близка традиционной, что позволяет считать ее этническим маркером в условиях инокультурной среды. Мощный «культурологический иммунитет» грузинской диаспоры позволяет надеяться на то, что в будущем она сохранит своё этнокультурное своеобразие.

Библиографический список

1. Анчабадзе Ю. Д., Волкова Н. Г. Старый Тбилиси. Город и горожане в XIX веке. – М., 1990. – 272 с.
2. Миминошвили О. Этнографическое путешествие по Грузии. – Тб., 2003. – 109 с.
3. Соловьева Л. Т. Напитки в грузинской культуре: повседневность и праздники // Хмельное и иное: напитки народов мира. – М., 2008. – С. 149–193.
4. Шевцова А. А. Грузинское застолье в Мордовии: традиции и инновации // Известия высших учебных заведений и научных организаций. Общественные науки: сб-к научных статей. – Вып. 2. – М., 2010. – С. 97–106.

Полевые материалы автора (ПМА)

1. Арахамия Инеза Ремиковна, 1959 г. р., с. Лада, Ичалковский р-н; зап. 2010 г.
2. Баратели Муртаз Варламович, 1956 г. р., г. Саранск, зап. 2008 г.
3. Булия Ганели Владимирович, 1944 г. р., г. Саранск; зап. 2010 г.
4. Изория Карло Мамантаевич, 1958 г. р., г. Саранск; зап. 2010 г.
5. Изория Лиана Мамиевна, 1957 г. р., г. Саранск; зап. 2010 г.
6. Лацузбая Анзор Ремикович, 1960 г. р., с. Лада, Ичалковский р-н; зап. 2010 г.

АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В МЕНТАЛИТЕТЕ И КУЛЬТУРНОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ МОЛОДЫХ КАЗАХСТАНЦЕВ

А. Н. Тесленко
Центр ювенологических исследований, г. Астана (Казахстан)

Summary. “Socialization ” term as category has a wide using in social sciences. The author has examined cultural socialization of Kazakhstani’ youth according to historical formed mental archaic types. Based on social & cultural concepts he analyzed a structure of values in different cultures: Western, Eastern, Turkish and Muslim ones. In this article dilemma “East & West” on mass consciousness of Kazakhstan people, specific of their cultural identification are showed. Marginalization of consciousness and mentality are the main characteristic of modern Kazakhstan and its youth.

Key words: social & cultural approaches in science, cultural socialization, mental archetypes, West & East civilizations.

Народы, как и люди, имеют свой характер, свою личность и свою судьбу. Для одних важно, чтобы жизнь была комфортабельной и удобной, для других – осмысленна и добра. Одни строят жизнь по принципу конкуренции и в своей карьере идут «по головам», принимая проигрыш, как спортсмены, и считают вполне естественным, что «чемпионы» жизни живут во дворцах, «аутсайдеры» – в хижинах, а сошедшие с дистанции неудачники – на скамейках в парке, на свалках, в канализационных люках, под мостами. Других же больше устраивает жизненный порядок, основанный на взаимной выручке: взаимопомощи, коллективизме, солидарности. Все стремятся к добру, но то, что есть добро и что есть зло, в разных культурах понимают по-разному. Для одних богатство и достаток выглядят только привлекательней на фоне нищеты и осознаются как свидетельства достоинств обладателя «священной частной собственности». В глазах других народов стремление к чрезмерному богатству – грех. Богатство – дар дьявола, искушение, а не заслуга.

Обычно термин «культура» рассматривается в широком смысле как «совокупность способов и приёмов человеческой деятельности (как материальной, так и духовной), объективированных в предметных, материальных носителях (средствах труда, знаках) и передаваемых последующим поколениям», а в узком – как «просвещённость, образованность, начитанность, гуманизм». По нашему мнению, более точным является определение Нейла Смелзера: «*Культура – система ценностей, представлений о жизни, общих для людей, связанных общностью определённого образа жизни*» [3, с. 654].

В современной науке представлено множество подходов, которые не исключают друг друга, а реализуют разные планы рассмотрения. Так *социокультурный подход* предполагает необходимость формирования ценностного и на его основе ответственного отношения человека к окружающему миру как основы для «вхождения» в культуру; организационное поведение в контексте общечеловеческой культуры с учётом конкретных культурных условий жизнедеятельности человека.

Термин «*социокультурное*» в литературе последнего времени трактуется как процесс взаимодействия социального и культуры, т. е. понимание общества как единства культуры и социальности, образуемых и преобразуемых деятельностью человека [1]. В названном процессе изучаются три структурных компонента: значения, ценности и нормы, а также конкретные действия, с помощью которых объективизируются и социализируются названные значения, ценности и нормы. В идеальном варианте речь идёт о составлении социокультурной таблицы, включающей как характеристики множества культур различных социальных слоёв и групп, так и выявление взаимодей-

ствия указанных культур. В этом случае «социокультурное» понимается как социальное пространство, в котором творит социальный субъект. Специфика социокультурного подхода состоит в том, что он интегрирует три измерения человеческого бытия: человека в его соотношении с обществом, характер культуры, тип социальности [2]. Важно отметить, что для прогнозирования поведения человека как представителя определённой социокультурной среды необходимо изучить влияние всех социальных и психологических процессов, посредством которых индивид усваивает систему знаний, норм и ценностей, позволяющих ему функционировать как полноценному члену общества. Под *социокультурной средой* мы будем понимать конкретно-исторический организм, характеризующийся определённым типом культуры, определяющей сложившуюся систему ценностей.

Социокультурный подход опирается на учение о ценностях (аксиологию) и обусловлен объективной связью человека с культурой как системой ценностей. На передний план выступает идея развития личности через присвоение общекультурных ценностей, понимание ей природы и человека как величайших ценностей, желание жить в гармонии с окружающим миром в соответствии с его законами. В известном смысле можно сказать, что ценность выражает способ существования личности. Причём разные ценности имеют для неё различное значение, и с этим связана *иерархия ценностей*. Как и сами ценности, их иерархическая структура носит конкретно-исторический и личностный характер. Одни и те же предметы и явления для разных людей могут представлять неодинаковую ценность, так же как и в различное время у одного и того же человека. Сытый и голодный будут по-разному относиться к куску хлеба, а симфоническая музыка (или рок-музыка) может вызывать у людей не только чувство глубочайшего наслаждения, но и раздражение. Другими словами, существуют не только историческая, но и индивидуальная динамика ценностей и их иерархии.

Иерархия ценностей оказывает первостепенное влияние на социализацию личности. Их реализация, по существу, тождественна реализации самого глубинного слоя структуры личности, её самоактуализации. Без этого не только не может состояться личность, но и сама жизнь для большинства будет невыносимой. Люди, не нашедшие по каким-то причинам, например, смысла жизни или не имеющие возможности реализовать его так же, как и другие высшие ценности, часто приходят к выводу о несостоятельности самой жизни, а порой кончают и трагедией. Ощущение целостности творимого человеком мира порождает ценностную триаду «истина – добро – красота», реализуемую в плодах его деятельности (наука, искусство, мораль), в культуре. Однако массовая культура, «общество потребления» несут мозаичное сознание, представление о нормальном как наиболее часто встречающемся в конформном типе поведения. В со-

временных условиях глобализации и интернализации в недрах любой культуры содержатся элементы как собственно культуры, так и элементы цивилизации и массовой культуры, а способ социальной регуляции поведения является одним из отличительных признаков (табл. 1).

Таблица 1

Признаки социокультурных составляющих

Социокультурная среда			
Признаки	**Культура**	**Цивилизация**	**Массовая культура**
Механизм регуляции поведения	Ценностные ориентации	Цели, возникающие в социальных системах	Конформные реакции
Способ социальной ориентации	Внутренний мир	Порядок внешнего мира	Включённость в массовую аудиторию
Структура личности	Иерархия ценностей	Система знаний	Мозаичная структура сознания
Модель социализации	Воспитание	Социоинженерия	Информирование
Результат социализации	Субъект ответственного поведения	Подсистема целеустремленной системы	Жертва обстоятельств
Единица поведения	Поступок	Отдельная функция	Движение
Цель развития	Самореализация личности	Совершенствование конструкции	Создание имиджа (соответственно стандарту)
Ведущий тип взаимоотношений между людьми	Взаимоуважение	Взаимоуправление	Взаимоиспользование

В рамках социокультурной организации осуществляется установление и поддержание определённой упорядоченности во взаимодействии людей для удовлетворения их индивидуальных и в особенности групповых интересов и потребностей, снятия противоречий и напряжений, возникающих при совместном общежитии, определения общих целей социальной активности и критериев оценки результатов деятельности. В отличие от социальной регуляции, ориентированной на решение прагматических задач организации коллективной деятельности, регуляция культурная основывает-

ся на ценностно детерминированных нормах упорядочения совместного существования людей, хотя реально оба типа регуляции представляют собой неделимый синтез социокультурной регуляции, где социальное и культурное начала взаимообусловлены и полностью сращены в единой функциональной целостности. В зависимости от уровня социокультурного развития сообщества, его социально-функциональной стратифицированности, преобладания экстенсивных или интенсивных технологий в различных видах социальной практики и т. п. в социокультурной регуляции могут складываться разнообразные композиции конвенциональных и институциональных механизмов упорядочения форм коллективной жизнедеятельности с разной степенью доминирования тех или иных *ментальных архетипов*.

Категория «менталитет» в контексте философии культуры в свете теории П. Сорокина о социокультурных суперсистемах и социокультурной теории истории А. Ахиезера рассматривается как некий фактор культурной реальности общества, она есть своеобразная взаимосвязь между миром сознания и социальными взаимосвязями, формами общежития. Менталитет – это устойчивый культурный субстрат, который является глубинным уровнем коллективного сознания определённой общности людей и преобразовывает хаотичный и разнородный поток восприятий и впечатлений в упорядоченную картину мира; это скрытый феномен культуросмысловой реальности общества, который воспринимается людьми как само собой разумеющийся; это основной идентификационный и консолидирующий фактор, сохраняющий, с одной стороны, целостность системы культурных координат в пределах данной общности, с другой – разнообразие ценностей.

В своём современном контексте, например, индоевропейские архетипы, исследованные известным историком Ж. Дюмезилем, разворачиваются как результат переплетения трёх революций: технологической, демографической и революции возросших притязаний. Чем более экономически развито общество, чем более благоприятны возможности для развития человека в процессе социализации, чем тоталитарнее политический режим, тем значительнее для индивида влияние институтов и агентов социализации, а это таит опасность в случае крушения «железного занавеса» мгновенного социального обвала. Некоторым развивающимся обществам удалось использовать культурную «архаику» как ресурс для модернизации, «встроить», вписать ценностные комплексы, сложившиеся в условиях докапиталистического развития, в модернизационные процессы и контексты.

Факт утилизации древнего культурного опыта постоянно будоражит наше сознание, в чём одна из причин удивления достижениями недавно ещё отсталых новых индустриальных стран Азии, не говоря уже о вырвавшемся вперёд Китае. В общем-то, как это ни странно,

иногда для целей развития может быть использован неопределённо широкий диапазон привлекаемых культурных элементов, иными словами, в определённых условиях всё, что имеется в наличии, вероятно, может быть превращено в ресурс, в «строительный материал» для достижения поставленной цели. В одних случаях в качестве такого ресурса пытаются использовать сохранившиеся обычаи, традиции, привычки, в других – сырьё, материальное богатство, в третьих – людей, превращаемых в средство осуществления «исторической задачи», в четвёртых – «мотором» модернизации предстают самоэксплуатация, самосовершенствование, самодисциплина, конкурентные отношения и т. д. В конечном итоге используется то, чего, как кажется, достаточно, что есть в избытке. Однако цель, как всегда, отнюдь не безразлична к средствам её достижения.

Для успешной модернизации общества необходима определённая иерархия базовых ценностей. Фундаментальные ценности должны не только свидетельствовать о готовности общества к переменам, которые несёт с собой модернизация, стремлении достаточного числа социальных групп взять на себя задачу выступить субъектами изменений, но также способствовать выработке достаточно реалистического представления о цели движения, о способах её достижения. Теоретики модернизации показали, что изменение в процессе модернизации совершается только тогда, когда на каждой из предшествовавших стадий создаётся определённая комбинация факторов, подобно тому как на производстве возможно получить конечный продукт лишь соблюдая последовательность технологических операций.

Воспринимая менталитет в качестве ядра, основы, условия и гаранта самобытности отдельной культуры, в качестве «завета» предков потомкам, можно выделить два структурных компонента:

1) *базовый,* или универсальный, или, используя терминологию Ж. Дюби, «темницы постоянного времени», к которому следует отнести черты, свойства, характерные для данной социокультурной общности на протяжении всей истории её существования;

2) *периферийный,* или «социальный отклик» (по И. Мостовой), под которым необходимо понимать реакцию определённой социокультурной общности на те или иные крупные события, которая отличается длительностью исторического существования на некотором социокультурном пространстве.

Такой подход к структуре менталитета даёт возможность понять объективность сосуществования «тезиса – антитезиса» в менталитете любого народа, в частности восточной, западной и мусульманской культуры, как уникальных ценностно-смысловых систем (табл. 2).

Таблица 2

Структура ценностей в разных культурах

Западные культуры	**Восточные культуры**	**Мусульманские культуры**
ИМЕЮТ ПЕРВОСТЕПЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ		
Индивидуальность. Уровень в структуре власти. Мужественность. Деньги (богатство). Пунктуальность. Первенство. Спасение, помощь. Активность, настойчивость. Уважение к молодЁжи. Цвет кожи (национальность). Равенство полов. Человеческое достоинство. Эффективность, качество. Религия. Образование. Непосредственность.	Материнство. Уровень в структуре власти. Мужественность. Мощь государства. Мир. Скромность. Коллективная ответственность. Карма. Уважение старших. Гостеприимство. Сохранение среды. Авторитаризм. Патернализм. Патриотизм.	Уровень в структуре власти. Мужественность. Коллективная ответственность. Уважение старших. Патриотизм. Религия. Авторитаризм.
ИМЕЮТ ВТОРОСТЕПЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ		
Материнство/ женственность. Патриотизм. Авторитаризм.	Уважение к молодёжи Равенство полов. Человеческое достоинство. Образование. Непосредственность.	Материнство. Мощь государства. Деньги (богатство). Скромность. Спасение, помощь. Активность, настойчивость. Уважение к молодёжи. Цвет кожи (национальность). Человеческое достоинство. Образование. Непосредственность.
ИМЕЮТ ТРЕТЬЕСТЕПЕНОЕ ЗНАЧЕНИЕ		
Мощь государства. Мир. Сохранение среды.	Индивидуальность. Деньги (богатство). Пунктуальность. Активность, настойчивость. Эффективность, качество.	Пунктуальность. Эффективность, качество.
НЕСУЩЕСТВЕННЫЕ		
Скромность. Коллективная ответственность. Уважение старших. Гостеприимство.	Спасение, помощь. Первенство.	Индивидуальность. Мир. Карма. Первенство. Сохранение среды. Равенство полов.

С позиции культурной антропологии культура и цивилизация представляют разные стороны общества, которые не следует про-

тивопоставлять, а следует – сопоставлять в рамках целого. А таким целым является не «общество вообще», а его конкретно-историческая национальная форма. Запад и Восток, особенно его мусульманская часть, дают культуре и цивилизации разные оценки и по-разному толкуют их соотношение. Даже при одном уровне социально-политического, экономического и технологического развития одни народы в качестве цели стремятся быть «цивилизованными», а другие – культурными. *Для Востока культура – цель, цивилизация – средство. Запад, напротив, в качестве цели ставит цивилизацию, а культуру считает средством или даже предпосылкой перехода к ней.*

С этой позиции актуальной является проблема социокультурной идентификации Казахстана, находящегося на стыке цивилизаций. С одной стороны, Казахстан традиционно относят к *тюркской протоцивилизации* (т. е. не сложившаяся до конца цивилизация), не создавшей своих единых цивилизационных ценностей, если не считать некоторые элементы воинственной культуры и экспансионистские ценности; с другой – это мусульманская страна, но без жёсткой религиозной регламентации социального поведения.

Таким образом, если западные и восточные цивилизации обладают устойчивым комплексом признаков, то протоцивилизации как бы колеблются от цикла к циклу. *Цикл* – это период между одним существенным изменением (парадигмой) и другим, между одной ценностно-смысловой перестройкой и другой. Они, как люди, вольны в своём выборе, а это приводит, с одной стороны, к значительной нестабильности, к значительным колебаниям в развитии данной цивилизации. Если мы посмотрим на циклы развития Казахстана, то увидим, что он, как часть тюркской протоцивилизации развивается предсказуемо. Последние его циклы развития равны по продолжительности. Например, вот некоторые цифры по Казахстану: монгольский период (от начала XIII века до середины XV века), послемонгольский период (примерно 240–270 лет), казахское ханство (до начала XVIII века, т. е. ещё 240–270 лет), в составе Российской империи (тоже 270 лет). Начинающийся с момента независимости новый цикл во многом зависит от прогнозируемой учёными в 2011–2017 годах, с пиком примерно в 2014 г., глобальной встряски, или *бифуркации,* которая может окончиться для разных стран по-разному. Народы тех стран, регионов и цивилизаций, которые будут приведены их культурными, политическими, экономическими элитами в состояние адекватности (сознательной кризисоустойчивости), смогут в будущем получить в данной ситуации достойное место на Земле. А те политические элиты, которые окажутся в культурно-политическом тупике, вовлекут свои страны в полосу несчастья, в полосу больших проблем.

Вообще-то, вопрос цивилизации – это вопрос идентичности. А идентичность есть соотнесение себя с другими, в Казахстане этот процесс не завершён. Чтобы понять и оценить нынешнюю ситуацию в Казахстане, необходимо рассмотреть дихотомию между двумя разными образцами нации, их двумя типами. С одной стороны – гражданское определение нации, основанное на принципе территории проживания, а с другой – культурное – на принципе права крови. Гражданское – приобретённое и субъективное, культурное – врождённое и объективное. Первый процесс – государство уже существует территориально и строится нацией-государством на протяжении времени, пользуясь какими-то инструментами. Другой процесс – нация органично культурно, этнически существует едино, то есть существует уже единая человеческая группа, которая принадлежит априори соответственно территориям, что, в свою очередь укрепляется, воплощается в государственность, в государство [5].

Цивилизационно, Казахстан, основанный на межэтнической конфессиональной и этнолингвистической общности, всегда принадлежал к тюрско-мусульманскому миру, культурно – русско-советской общности. В цивилизационном плане всегда важную роль играл казахский язык, сформировавшийся на базе тюркского языка, выступавшего в качестве универсального средства религиозной и культурной идентификации всей исламской цивилизации, в культурном плане – русский язык, не только как язык межнационального общения, но как глобальный коммуникационный канал, позволяющий Казахстану не затеряться в цивилизационной картине мира.

Между тем, Казахстан является этнократическим государством, строящимся на системе *государствообразующего этноса*[1]. Французские исследователи CNRS считают, что в Казахстане гражданское общество строится по принципу не социальных групп, а этнических [4, с. 6]. То есть получается некая пирамида, где наверху находятся этнические казахи, в руках которых находится вся государственная власть и крупные финансовые структуры. А в самом низу находятся также этнические казахи, лишённые всего и проживающие в депрессивных, малодоступных регионах, а мелким и средним бизнесом занимаются в основном представители разных этнических меньшинств. И ещё один промежуточный слой – это русский этнос. При официальной риторике о *евразийстве* как универсальном интеграционном процессе в повседневной практике организационного поведения на всех уровнях общественной жизни происходит, в терми-

[1] В самой Конституции РК уже заложены основы этнической сегрегации. Правда, в современной редакции конституции нет термина «государствообразующий этнос», в отличие от конституции 1993 года, где прямо говорилось о самоопределившейся казахской нации. В ней всего одно определение с приставкой «казахское», в преамбуле звучит такая фраза: «мы народ Казахстана, сложившийся на казахской земле».

нологии англо-американских исследователей (Марта Брил Олкот, Салли Каминс и др.), *казахизация* – процесс доминирования титулярной этнической группы в Казахстане, то есть казахов, на сцене общественной жизни страны.

Сейчас политическое доминирование идёт в виде унификации языкового пространства, и при нынешних темпах вскоре казахский язык будет связываться с некими политическими традициями, что сегодня уже происходит, то есть многие пытаются говорить по-казахски и нравиться обществу. Но в условиях мультикультурности, или мультицивилизационности, свойственной Казахстану, это приведёт к возрастанию трений на социокультурной почве, так как советские кровные принципы остаются некой частью традиций как титульного населения и этноэлиты, так и нетитульных этносов. По данным социологических исследований, казахский язык для большинства казахов является вторым, только *этническим языком*. Только около 37 % казахов могут разговаривать, писать и думать на казахском. А по стандартам ООН родным языком является тот, на котором человек думает, пишет и говорит. А в связи с этим для многих людей, особенно русскоязычных казахов, казахский не является родным. Так что языковой фактор не есть способ идентификации жителей Казахстана, даже если их считать казахами. Тем более, казахский язык не может быть инструментом интеграции и строительства гражданской нации. Это некое наследие советской системы: деление на различные этнические группы ещё очень сильно, поэтому в ближайшее время единой этнической нации в Казахстане не получится. И, скорее всего, это та реальность, с которой придётся смириться.

Примерно такая же ситуация и в религиозном плане идентификации. С точки зрения национальной традиции быть мусульманином – значит принадлежать к коренному населению региона. Традиционно немусульманин, не может считаться казахом. Однако, большинство казахов не отличаются сильными религиозными устоями, в то же время они не видят себя и путь своего развития без отождествления с исламской культурой и мусульманским миром. С другой стороны, сегодня в процессе геокультурной экспансии Европы, а точнее, англо-американской культуры, государство старается как можно быстрее привести своё общество под стандарты и дух западной демократии, взращённой на христианской культуре протестантского реформизма. В этих условиях складывается парадоксальная ситуация в сфере культурной социализации.

Дилемма «Восток – Запад» в массовом сознании казахстанцев предполагает, что «европейщина» – это соблюдение прав и свобод, это диктатура закона, это свободный труд, гуманное отношение к женщине, технический прогресс, а в термин «азиатчина» вкладывается негативный смысл. Но в своём реальном поведении рядовой казахстанец уподобляется человеку, который говорит: «Я иду в душ,

хочу смыть с себя азиатчину!», но при этом он моет только голову, чуть-чуть моется. Это говорит о том, что эта грязь ему приятна, он привык к ней. Маргинальность сознания и менталитета – вот главная характеристика современного Казахстана.

Библиографический список

1. Андреева Т. М. Социокультурная дифференциация молодёжи и проблема становления субъекта социального обновления: автореф. дис. … канд. соц. наук. – М, 1994.
2. Лапин Н. И. Социокультурный подход и социетально-функциональные структуры // Социс. – 2000. – № 7.
3. Смелзер Н. Социология / пер. с англ. – М.: Феникс, 1998.
4. Перуссо Л. Русский вопрос Казахстана? // Республика. – 12 июля 2008. – С. 6.
5. Тесленко А. Н. Культурная социализация молодёжи: казахстанская модель. – Саратов-Астана: ЦНТИ, 2007.

THE IDEA OF NATIONAL UNITY IN POST-COMMUNIST RUSSIA

B. Iwanowska
Institute of Philosophy and Sociology,
Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland

Summary. This thesis is dedicated to the issue of national unity of the Russian nation during the period of political, economic and cultural transition. The two first Russian presidents, Boris Yeltsin and Vladimir Putin, had a decisive impact on how the Russia's national unifying symbols have been created.

Key words: unifying idea, national unity, anthem, tricolour, state emblem, Vladimir Putin, Boris Yeltsin, Day of Unity, Day of Accord and Reconciliation.

In the period of the existence of the Soviet Union the power elites of the country did not have to put much effort to gain national unity. The idea was even to some extent present in the agenda of political life. Firstly, the Communist Party of the Soviet Union was the only political force that fulfilled its leading role in society. The CPSU had its organizations in all enterprises, institutions and units of administration and state power. And the party dogma of "democratic centralism" ensured national unity in social and professional life as a value programmed by the party. Secondly, the idea of national unity was the immanent feature of the national celebrations of state holidays. Three of the holidays were most important: Labour Day (1st May), Victory Day (9th May) commemorating the victory over Nazist Germany in World War II and Revolution Day (7th November) in celebration of the October Revolution of 1917.

The years 1990 – 1991 brought significant political changes on the Russian political scene. Boris Yeltsin, earlier a regional party apparat-

chik from Sverdlovsk, promoted by Mikhail Gorbachev to the positions of First Secretary of the CPSU Moscow City Committee and member of the Politburo, had become known as a reformer and Gorbachev's critic. His resignation from the Politburo and loss of the post of the first secretary in the Moscow City Party Committee brought him some popularity in society and support among democratic circles. In 1989 Yeltsin became deputy of the Supreme Soviet of the RSFSR and next year – its chairman of the Presidium. It was then when power struggle broke out between power structures of the Soviet Union and the Russian SFSR. As a result in June 1990 the Russian Federation proclaimed a declaration of sovereignty. This situation led Yeltsin to quitting his party membership (in July 1990). In June 1991 Yeltsin won the first, considered as democratic, direct presidential elections in the Russian republic. The state of diarchy in Moscow did not last long. In August 1991 a disgruntled group of army and KGB officers as well as communist party members who were opposed to Gorbachev's line of reforms (perestroika) tried to seize power in Moscow carrying out a putsch. Gorbachev was then in Crimea where he was stopped. The putsch failed because some military units remained loyal to democratic leaders and refused to execute putschists' orders to storm the White House that was then the democrat's bastion in which Yeltsin stayed as well. At that critical moment these units formed a cordon of armoured vehicles to keep the White House safe. After three days the putschists had to resign and ran away from Moscow.

Yeltsin bravely defied the putsch. His speeches from the top of a tank (giving the putschists his order as the elected president of Russia not to fight against Russian people) are well remembered. He called on people to organize mass strikes in order to defend legal authorities and democracy. Gorbachev's power proved to be weak after he had returned to Moscow. Yeltsin started taking over full control of the country. In November 1991 Yeltsin's decree banned the CPSU in the Russian Republic. Consequently, in order to get rid of Gorbachev president Yeltsin, in cooperation with the presidents of Belarus and Ukraine, dissolved the Soviet Union. On 25th December 1991 Gorbachev resigned and in these circumstances the Soviet Union stopped existing.

The a.m. events did not end Yeltsin's efforts for strengthening the process of democratization in Russia. In 1993 Yeltsin had again to fight in the defense of democratic changes and market reforms with the Supreme Court that attempted to dismiss the president through the procedure of impeachment. Yeltsin's confrontation with the parliament ended with the dissolution of the Supreme Soviet and parliamentary elections on 12th December 1993. Then the new parliament, the State Duma, was established and the new constitution (approved in the way of referendum) gave the president expanded powers. That meant that Russia finally entered the way leading to capitalism.

The period of political transition did not favour the idea of national unity but there appeared a need to determine anew this idea. The old political system of the Soviet Union had gone away and the new one could not accept previous ideas and symbols which belonged to the past.

From the very beginning of Boris Yeltsin's rule the new Russian state under political and economic transition went through the crisis of identity. Yeltsin publicly complained of the lack of a new national identity that would replace the Soviet one. Once he said that in all Russian history there were various political systems – a monarchy, totalitarianism, perestroika and a democratic way of development. Every phase had its own ideology but the new Russia had none [1, p. 76].

During his first term of presidency Yeltsin failed to bring any new, stronger or more attractive, national idea. He gave higher priority to democracy and economic reforms than to unity issue. Only in 1996 he managed to change the meaning of the November 7 holiday (Revolution Day). He found the anniversary of the seizure of power by the Bolsheviks in 1917 with negative overtones remembering a large number of victims of revolution, among others the tsarist family. According to him the holiday did not serve the idea of unifying Russian society. He thought that a common past and future would better contribute to national idea. He addressed the nation with an appeal that this day should unite and not divide the people, as well as it should also be celebrated as a day of remembrance of all the victims of revolution. Because of that Yeltsin renamed the holiday to the Day of Accord and Reconciliation. Despite that explanation it seems that the holiday, to some degree, did not carry distinct connotation. Yeltsin's change was protested, especially by the Communist Party through organizing marches commemorating Revolution Day.

In 1991 the Russian president accepted the new anthem of the Russian Federation. It was the melody of "The Patriotic Song" composed by M. I. Glinka. A special commission was appointed to prepare a new text of the anthem but in the next years of Yeltsin's presidency the Russian Parliament was so divided as for a new Russian identity that it was unable to adopt new lyrics of the accepted anthem. That situation was very uncomfortable for Russian sportspersons during the ceremony of decorating them with medals at the Olympic Games in Sydney in 2000 because they had nothing to sing and were silent when the music was played [2, p. 77].

The second Russian president, Vladimir Putin, decided to change the state of things. In the first year of his presidency he already took up the idea of national identity. In his statement at the State Duma Putin ensured the Russians that they could be again proud of the Soviet Union as well as tsars' empire [3, par. 3]. He rhetorically asked if there were only forced-labour camps then? And if there is not "anything to remember from the Soviet period except Stalin's prison camps and repressions?" [4, par. 3-4]. He mentioned the achievements of Soviet science, Jury Gagarin's space flight, art and music of culture creators, adding that it was time to regain

pride [5, par. 3–4]. That was what a lot of Russians wanted to hear. Putin's speech was aimed at justifying his proposal concerning state symbols.

In December 2000 Putin insisted on approving the music of the anthem of the Soviet Union as the new anthem of Russia and on writing lyrics anew. The State Duma accepted the Soviet anthem with a new text. At the end of December 2000 president Putin signed a decree restoring the old melody of the Russian national anthem. The music of the anthem that had been accepted by Yeltsin was rejected. On 30th December 2000 Putin signed another decree approving the lyrics of the anthem, written by S. Mikhalkov. That decree was changed on 22nd March 2001. The restoration of a new version of the Soviet anthem was recognized as the evidence of Putin's sentiments for the Soviet era. That is also viewed as neo-Sovietism. Yeltsin's attachment to symbolic values was different and that is why he harshly criticized Putin's moves seeing them in a broader context of the rejection of post-communist reforms. To be honest one must add that some other opinions saw Yeltsin's view as exaggerated because Putin did not reintroduce all the symbols of the Soviet Union.

An example of Putin's real policy was his intervention concerning the issue of restoring the name of Stalingrad to the city on the Volga [6, p. 222]. Putin said he was convinced that restoring the name of Stalingrad would generate suspicious that the authorities were returning to the times of Stalinism. This approach is most probably justified as it is in accordance with Putin's line as for the assessment of Stalin's leadership which was fully criticized during Putin's presidency. But Lenin was treated differently. Not only his body still lies in the mausoleum but also his birthplace remained unchanged (Ulyanovsk). There was only one exception as for Leninist names: Leningrad received its pre-revolutionary name: St Petersburg.

Putin turned to the imperial past of Russia and introduced the Day of National Unity (to be celebrated on 4 November) instead of the Yeltsin-established Day of Accord and Reconciliation. Putin wanted that holiday to be devoted to the promotion of social cohesion. The opponents of this new holiday called it "invented tradition" as they argued it artificially revived a suitable past event that could fit the unifying idea in the post-communist Russia. The holiday commemorates the end of the Time of Troubles when foreign intervention in Russia connected with anarchy and internal battles of the tsarist throne pushed some neighbouring countries to try to take power in the Kremlin. Finally, the interventionists were driven back in the November of 1612 [7, p. 99]. It is worth to add here that in tsarist Russia that event of 1612 was remembered by a public holiday for a long period, from 1649 till 1917. For sure, Putin's administration wanted to establish a holiday that would be linked with the idea of unifying the nation but most political observers view Putin's decision as an attempt to counter communist demonstrations on 7 November.

From the above considerations it results that the first two Russian presidents represented quite different ideas of national unity. Putin's proposal for unifying idea was a mixture of Soviet and tsarist tradition. He highly thought of the achievements of Russian people. Russia's greatness and citizens' pride were for him most important values needed for creating national identity and unity. It looks like a patriotic consciousness. But one can also view Putin's approach as pragmatic. He did not bury Lenin's body in a cemetery taking into account that many Russians are attached to the human ideas of Soviet propaganda that – according to some Russian opinion – created most popular model of social relationships characterized by selfless friendship, pure relation to love, work value in contrast with idleness, a special attitude towards homeland, respect for older people, etc. Perhaps Putin was not ready to resign from some values of Soviet roots being afraid of losing his legitimacy like it happened to Yeltsin. The latter's vision was clearly anti-communist. Yeltsin gave an example of his personal approach to communism: he resigned from party membership, banned the CPSU, dissolved the communist Soviet Union, fought against pro-Soviet hardliners, defended democratic changes of the country. Besides, Yeltsin restored some of the pre-revolutionary symbols of statehood, i. e. a two-headed eagle and tricolour [8, p. 286]. Yeltsin used to claim that he would remove Lenin's body from the mausoleum in Moscow Red Square and bury it in a cemetery but Putin decided to leave it where it is.

It seems that both first Russian presidents contributed to creating national unity of the Russians in the period of transition. Which unifying values will remain in the years to come, and especially after Putin's era is over? Only future decades can answer this question.

Bibliography list

1. Baker P. & Glasser S. Cień Kremla. [The Kremlin's shadow]. Warszawa: Wydawnictwo Magnum, 2005.
2. Baker P. & Glasser S. Op. cit.
3. Putin, V. Statement on the Bills on State Symbols Introduced at the State Duma, 4th Dec. 2000.
4. Putin V. Op. cit.
5. Putin V. Op. cit.
6. Sakwa R. Russia: Russia's choice. Routledge, 2007.
7. Zielecka, W. (2010). Dynastie Europy: Rurykowicze. Biografie, herby, drzewa genealogiczne. [Europe's dynasties: The Rurik dynasty. Biographies, emblems, genealogical trees.] T. 11. Warszawa: Biblioteka Gazety Wyborczej, 2010.
8. Duncan P. J. Contemporary Russian identity between East and West. The Historical Journal, Vol. 18, No. 1, 2005.

«АРХЕТИП РЕБЁНКА» КАК ИНТЕНЦИЯ СОВРЕМЕННОГО СУБЪЕКТА

Д. И. Мамычева
Таганрогский государственный педагогический институт, г. Таганрог, Россия

Summary. Analyzes the "archetype of the child" as a constitutive ground of cultural consciousness, as well as the intention of the modern subject.

Key words: archetype of the child, the unconscious, the collective consciousness, the modern subject

Внимание современного человека к дискурсу детства, очищенное от напластований культуры потребления, обнаруживает в себе экзистенциональную захваченность, не исчерпывающуюся словесным или визуальным воплощением темы. Очевидна неудовлетворённость сказанным, пропорциональная увеличивающемуся массиву литературы, что не может быть объяснено исключительно идеологическим заказом или модой на тему. Длительность существования дискурса ребёнка, наряду с увеличением его интенсивности, свидетельствует о потребности вопрошания, становящейся конститутивным признаком самосознания современного субъекта, что свидетельствует о процессах, более глубоких и основательных. Родоначальник теории коллективного бессознательного К. Г. Юнг считал, что разум современного человека лишь в меньшей доле является продуктом нашего времени, большая часть его семиотического архива унаследована от древнейших времён, которые закрепляются в мышлении как архетипы и символы. Согласно К. Г. Юнгу, к наиболее древним образам может быть отнесён и «архетип ребёнка», об этом свидетельствует его манифестация в мифологических, фольклорных, религиозных источниках самого раннего периода. Оговаривая сложности фиксации архетипического содержания, К. Г. Юнг выделяет основные мотивы символических воплощений образа ребенка: 1) как потенциальное будущее, в котором скрыты неограниченные возможности; 2) как сакральный символ божества, мифического героя, создающего первозданное бытие мира и культуры; 3) как символ небытия, нерасчленённой целостности мира, символ потустороннего порядка вещей, не имеющий чёткой половой идентификации; 4) как воплощение иррационального начала, наивного восприятия действительности. Тем самым, очевидна принципиальная амбивалентность данного мотива, наглядная в полюсах его культурных толкований различных исторических периодов. Духовная востребованность данного архетипа современным сознанием определяется рядом оснований. Архетип ребёнка символизирует бессознательный опыт «детства» коллективной души, коррелирующий с мифо-

символическим типом мышления и артикуляции. Эта близость к бессознательному обусловливает важность данного мотива для культурного сознания, сродни невидимым корням последнего. Поскольку архетип ребёнка выражает спонтанную, синкретичную, образную природу бессознательного. Отсюда актуализация данного архетипа – признак культурного разрыва с исходным бессознательным состоянием, доминирования дифференцированного, рационального, прогрессистского мировоззрения. Культурные образы детства – свидетельство потребности восстановить утраченную взаимосвязь с исходным состоянием культуры. Поэтому в новом социокультурном пространстве архетип при сохранении своих сущностных свойств ищет адекватные формы воплощения, призванные связать культурный опыт прошлого и современности. Эта способность уравновешивать сознательные и бессознательные процессы, сообщает образу ребёнка значение медиатора, посредника между мирами, «потустороннего» и «посюстороннего» в архаике, «божественного» и «мирского» в христианстве и т.п. Очевидно, современные установки, ожидания, характер культурной визуализации и проговаривания дискурса детства во многом несут в себе архетипические коллизии, ностальгия детства манифестирует потребность уравновесить дифференцированный взгляд синкретичным, образным как атрибутивными чертами детского мировидения и аутентичного состояния культуры.

Библиографический список

1. Юнг К. Г. Психология архетипа ребенка // URL: http:www.psycho.dtn.ru. 25.02.2011

АРХЕТИП В ПЕДАГОГИКЕ НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ВОИНА

И. Л. Миронов
Санкт-Петербургский университет МВД России,
Санкт-Петербург, Россия

Summary. The article is devoted to formation of the moral ideal of a warrior. Methodological basis of research - the archetype of Jung. Results of the study are relevant to all power structures of Russia.

Key words: archetype, the archetypal image, moral education.

На современном этапе реформирования силовых структур России актуальной является проблема конкретизации идеала нравственного воспитания воина.

Поиск данного идеала, по-видимому, целесообразно осуществлять в отечественной культуре. Данное обстоятельство обусловлено понятием архетипа в аналитической психологии и культурологии.

При этом если культурологи рассматривают идею архетипа на сознательном уровне, в плоскости национальных традиций [2], то Юнг понимал под архетипом подсознательную структуру коллективной психологии народа [3].

Юнг различал *архетипы* как бессознательные формы, лишённые какого-либо специфического содержания, и *архетипические образы* как сознательные содержания этих форм. В соответствии с данной трактовкой архетип в культурологии суть архетипический образ.

Архетипы проявляются на поверхности индивидуального сознания в виде образов. Всё многообразие индивидуальных образов обусловлено неким первообразом, в конечном итоге порождённым архетипической формой.

Например, древний архетипический образ воина – Георгий Победоносец – всадник на белом коне (символе нравственной чистоты) явно проявляется в облике маршала Жукова по воспоминаниям дочери: «К Спасским воротам по территории кремля медленным шагом едет на белом коне всадник. Он крепок и силён, как Илья Муромец, и уверенно сидит в седле. Он снимает фуражку, незаметно налагает на себя крестное знамение… Он сосредоточен и внутренне взволнован. Через минуту будут бить часы на Спасской башне, и белый конь понесёт его по Красной площади навстречу вечности…» [1, с. 61]

Архетипы проявляются как образы и одновременно как эмоции. Эмоциональность архетипических образов обеспечивает их динамическое действие. Соприкасаясь с индивидуальным сознанием, они могут пробудить подсознательную активность человека.

Данный психологический механизм был использован, например, И. В. Сталиным в целях духовно-нравственной мобилизации советской армии в переломный период Великой Отечественной войны: обращение к образам великих полководцев прошлого, возрождение военной символики, открытие храмов.

Исходя из вышесказанного можно предположить, что архетипический образ является важным средством нравственного воспитания воина. В процессе нравственного воспитания могут быть использованы произведения изобразительного искусства, кинематограф, художественная литература, агиография и др. Экспериментальное доказательство выдвинутой гипотезы – вопрос будущих научных исследований.

Библиографический список

1. Жукова М. Маршал Жуков. Сокровенная жизнь души. – М.: [Б.И.], 1999. – с. 61.
2. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. Образ и действительность. – Новосибирск: Наука, 1993. – 592 с.
3. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 95–128.

ПАРАЛЛЕЛЬ СХОДСТВА МЕЖДУ ПЕТРОМ ВЕЛИКИМ И ВЛАДИМИРОМ ПУТИНЫМ

Б. А. Ивановская
Институт философии и социологии,
Польская академия наук, г. Варшава, Польша

Summary. This thesis is dedicated to the popular topic and, in some case, political myth created in the West claiming that the former President of Russia and today's Prime Minister, Vladimir Putin, is very alike to the Tsar Peter the Great. The paper describes the main similarities between them – the style of governing, fascination with the West, reformative character – which are analyzed below.

Key words: myth, symbol, power legitimacy, internal policy, foreign policy, Vladimir Putin, Peter the Great (Peter I), Joseph Stalin, Russian Federation, St. Petersburg.

Данная работа посвящена сравнительному анализу двух ярких политических лидеров, которые безо всякого сомнения внесли огромный вклад в широко понимаемое развитие России и сыграли значимую роль в её истории. По мнению автора, проведение параллели между императором Петром Великим и президентом Российской Федерации Владимиром Путиным носит достаточно комплексный характер. Основой для анализа послужили публикации, появившиеся в XIX–XXI столетиях. Автор подчёркивает, что данная работа не затрагивает геополитических и внутриполитических аспектов современной действительности Российской Федерации, он попытался выработать основные элементы сравнительной модели, каждый из которых может стать отдельной темой для изучения. Сравнительная модель может оказаться необходимой для более глубокого и детального исследования в последующем параллели сходства между Петром Великим и В. В. Путиным, что в свою очередь поддерживает тезис о том, что данная работа не является полной (также по причине определённых ограничений и требований, выдвинутых к статьям данной конференции).

Введение

Преследуя цель удержания и укрепления своей позиции, власть нуждается в целом ряде символов, мифов и ритуалов, которые, в свою

очередь, нацелены на убеждение подданных, что подчинение властям является обязательным, что сама власть – это святое. Символы, мифы и ритуалы являются источниками легитимности власти прежде всего в глазах подданных. Этот специфический набор орудий, инструментов, источников, к которым власть прибегает с целью получения убеждающей самопрезентации (манифесты вступления во власть, коронации, инаугурации, встречи с избирателями, военные парады, експозиции портретов с регалиями). Это согласно Ричарду С. Уортману (Richard S. Wartman), прежде всего называется сценарием (имеется в виду своего рода театральный сценарий), основной функцией которого является демонстрационная, направленная на зрителя-респондента-подданного, т. е. обычного гражданина [16, с. 21].

Пьер Нора отмечает, что память и история находятся в оппозиции: «Память – это жизнь. (...) История призывает к анализу и критике» [9, с. 8].

Потребность в выборе исторических героев для подражания особенно ярко проявляется в период, когда государства находятся на стадии подъёма, возрождения, либо просто в период перехода от одного режима правления к другому.

В начале 90-х годов прошлого столетия символизм и мифологию, любым образом связанные с Петром I, пытались достаточно широко применить к себе молодые реформаторы эпохи Ельцина.

В 2000 году, придя к власти, второй президент Российской Федерации, Владимир Путин вновь поднял на знамена имя Петра Великого. «Имиджмейкеры и. о. президента точно просчитали, что ностальгия населения по сильной руке с одной стороны, и укоренившееся западничество с другой – требуют от кандидата в государи максимального сходства с царём Петром. Тот был и по-своему западник, и реформатор, и патриот-диктатор. Его и учёные любят, и военные, и дипломаты. Да и спецслужбы уважают, ведь он создал их прообраз – Тайную канцелярию...» [3, абз. 3]. С первых дней своей президентуры новый президент России оказался в центре внимания журналистов всего мира, которые, как когда-то французские дипломаты о Петре Великом, писали о Путине самые невероятные статьи, огромное множество которых гласило, что в рабочем кабинете Владимира Путина находится портрет Петра I (что в свою очередь, является определённого рода символизмом) и который, как указывают данные источники, для Путина является как одним из важнейших источников воодушевления, так и примером для подражания. Из этого предположения были сделаны далеко идущие выводы о стремлении Президента РФ править в духе Петра Великого. Под влиянием данного факта, европейские и американские аналитики считают В. В. Путина «политическим наследником и реформатором в стиле Петра Великого» [2, с. 151].

«Пётр Великий был первым всероссийским императором. Но кроме этого, он был величайшим Российским западником, правителем, который выискивал в Европе наилучшие образцы её культуры и науки, а затем делал их российской собственностью» [15, абз. 2].

Искушение провести параллель Пётр I – В. Путин – непреодолимо. «Путин может быть наиболее прозападным лидером в истории России. А после 11 сентября, когда Путин был первым из мировых лидеров, выразившим сочувствие и предложившим поддержку Дж. Бушу, его желание крепко связать судьбу России с Европой казалось неоспоримым» [15, абз. 6].

Сегодня, по истечении почти трёх лет, как В. Путин покинул пост президента, что произошло согласно действующей Конституции РФ, представляется уникальная возможность проверить, действительно ли В. В. Путин и император Пётр I имеют много схожего? Автор данной статьи убеждён, что на вышепоставленный вопрос можно дать почти однозначный положительный ответ.

Внешний вид, интеллектуальные способности, стиль управления

Исторические источники до наших дней донесли множество описаний царя Петра.

Академик С. Ф. Платонов написал об императоре Петре Великом следующее: «Люди всех поколений в оценках личности и деятельности Петра сходились в одном: его считали силой. Одинаково – ученики Петра («птенцы гнезда Петрова»), раскольники, восхвалители и критики, славянофилы и западники – все признавали, что Пётр был заметнейшим и влиятельнейшим деятелем своего времени, вождём своего народа, «властителем дум» для одних и губителем дум для других. Никто не считал его ничтожным человеком, бессознательно употребившим власть или же слепо шедшим по случайному пути» [1, с. 234]. Кроме того, Платонов уделял много внимания личности Петра, выделяя его положительные качества: энергию, серьёзность, природный ум и дарования. «Обаяние его личности действовало неотразимо на тех, кто мог видеть его близко, и все поражались его знаниям, быстротою усвоения, ненасытною любознательностью, серьёзным достоинством и непринуждённостью, с каким он подходил ко всякому делу. Он не развлекал себя, а учился и исследовал, не стесняясь обстановкой и условиями этикета» [1, с. 234].

Согласно статье академика Я. Грота «Петръ Великій, как просвѣтитель Россіи»: «Такимъ способомъ любознательность даровитаго ребёнка была въ высшей степени возбуждена, и мы можемъ допустить предположеніе, что Петръ перечиталъ, если не все, то многое изъ того, что хранилось въ царской библіотекѣ» [5, с. 50–51].

Я. Грот пишет о Петре Великом: «Еще до перваго заграничнаго своего путешествія онъ былъ въ нѣкоторой степени знакомъ съ языками нѣмецкимъ и голландскимъ» [5, с. 51].

Александр Рар и Михаэль Штюрмер подчёркивают две доминантные черты характера В. Путина – это стремление к совершенству (перфекционизм) и ненависть к беспорядку и отсутствию дисциплины [13, с. 34–36], [19, с. 26]. Очевидно также, что трудно найти другого такого политического лидера на мировой арене, который имел бы в такой степени идеальное образование, как В. В. Путин.

Некоторые аналитики символическое значение видят также в жестокости и категоричности Путина по отношению к вопросу о терроризме, а также в подобии стиля ведения чеченской войны тому стилю, которого придерживался в тех же вопросах и Пётр I. В 1722 году Пётр принял неудачную попытку захвата территории Чечни [2, с. 116]. Наконец, В. Путин был сторонником чеченской войны (1999–2000), которая, как утверждают критики Путина, гарантировала ему победу в выборах на второй президентский срок.

Кроме этого, существуют источники, свидетельствующие о том, что «Окружение воспринимало Петра I как человека, обладающего не только тягой к знанию и науке, но также склонного к неожиданным взрывам агрессии и даже жестокости. Царь не выносил малейшего сопротивления своим приказам и прихотям. Участвовал в пытках московских стрельцов, обвинённых в заговоре. Превращаясь в палача, сам приводил в исполнение смертные приговоры. Расчленённые трупы предателей приказал выставлять на всеобщее обозрение, а их головы насаживать на́ кол» [14, с. 27]. Весь мир помнит и, автор данной статьи убеждён, что никогда не забудет судьбоносных, исторических уже событий, которые оказались своеобразным боевым крещением молодого Российского президента, действующего жёстко и активно, когда боевики вторглись в Дагестан, а в ряде российских городов произошли теракты. «Российские самолёты наносят и будут наносить удары в Чечне исключительно по базам террористов, и это будет продолжаться, где бы террористы ни находились. (…) Мы будем преследовать террористов везде. В аэропорту – в аэропорту. Значит, вы уж меня извините, в туалете поймаем, мы и в сортире их замочим, в конце концов. Всё, вопрос закрыт окончательно» [ТВ, 24 сентября 1999]. Мир не был готов к такому обороту событий: привыкнув видеть Россию слабой, беспомощной, бедной и постепенно «расползающейся» в разные стороны, тонущей в море коррупции, судорожно борющейся с финансовыми кризисами 90-х годов, стыдящейся своих политических лидеров с их болезненным восприятием новой демократической действительности, а ещё более стыдящейся болезни – алкоголизма – которая, ещё совсем недавно, буквально ассоциировалась со словом «русский»… И в одночасье всё изменилось: для кого-то стало на свои места, для кого-то стало с ног на голову. Именно после этих слов В. В. Путин стал политическим лидером. Именно после этих слов весь мир понял, что наступили другие времена, что Россия – это серьёзный игрок на политической сцене. Потом последовала знаме-

нитая фраза: «Мы показали слабость, а слабых бьют» и уже никто на Западе не сомневался – наступила новая эпоха в России; появилось чёткое разделение, кто друг, а кто враг.

Подвергая критике личностные качества В. Путина, очень редко всё те же аналитики приходят в выводу, что в данном факте-то нет ничего такого отрицательного и даже европейскость, которую чаще всего называют европейскостью офицера спецслужб, завоёвывающего Европу по-шпионски: иногда с помощью стального взгляда, который более подобен взгляду величественного императора, иногда взглядом вернейшего друга, время от времени вглядом своего собеседника: что не раз можно было наблюдать во время встреч В. В. Путина с главами государств, во время которых возникает впечатление, что это не В. Путин и Дж. Буш или не В. Путин и Г. Шрёдер, а два Буша или два Шрёдера смотрят с экрана. Наверное, нет ничего подозрительного в том, что политический лидер, который прекрасно владеет четырьмя важнейшими языками мира, умеет покорить тот же мир при помощи официальных выступлений, светских бесед, принятием рациональных решений, а временами, вопреки всему, демонстрацией силы и жестокости.

Орландо Файджс (Orlando Figes) убеждён, что Путина нельзя назвать либо славянофилом, либо западником, потому что он «одновременно является и тем, и другим», но прежде всего он поддерживает идею великого Российского государства [20, абз. 36].

Точно так же, как Пётр Великий, президент В. Путин стремился исследовать мир. В течение двух его президентских сроков он посетил 64 страны и побывал более, чем в 190 поездках за границами Российской Федерации [20, абз. 25]. Корреспондент подчёркивает, что «Он [Путин] говорит свободно на английском, французском и немецком языках, и определённо любит играть решающую роль в глобальном мире» [20, абз. 25].

Целое множество своих недостатков – пьяные дебоши, иногда бескультурье, под негативным впечатлением которого долго оставалась вся Европа – Пётр Великий компенсировал своими многочисленными заслугами для России. Документальные источники свидетельствуют о том, что император пригласил перебраться в Россию несколько сотен специалистов по корабельному, военному делам и другим наукам [7, с. 59]. Все эти люди не просто призваны были служить или выступать в роли работников по найму, – их главной целью пребывания в России было обучение русского населения тем отраслям, в которых они являлись профессионалами. Это был один из способов образования и источников возникновения вообще (наряду с масштабной петровской просветительской политикой), новой русской интеллигенции – высокообразованной, целеустремлённой, амбициозной, владеющей в совершенстве несколькими иностранными языками. Пётр Великий когда-то сказал: «Я застал Рос-

сию струйкой, я оставлю её рекой; если мои преемники разумно поведут судьбы России, сделают из неё огромный океан, воды которого зальют всю Европу, несмотря на препятствия людей, которые будут стараться приостановить разлив» [7, с. 59].

Несмотря на то, что данная статья совсем не касается Сталина, но взяв во внимание тот факт, что Пётр Великий был и его любимым героем (согласно свидетельствам некоторых современных источников), хотелось бы отметить: вышеуказанный политический лидер явно ошибочно трактовал слова великого правителя о России как «океане, заливающем всю Европу», ещё более ошибочно, и даже преступно воспринял наследие царя Петра, сделав в годы своего правления из «океана интеллигенции» России едва трепещущий ручеёк – истреблённый, слабый, текущий по костям миллионов невинных людей, в современном геополитическом понимании – россиян, поляков, белорусов, украинцев, литовцев, латвийцев, эстонцев, – всех не перечислить...

«Его пребываніе въ Голландіи, Англіи и Франціи было постоянною школою, въ которой державный ученикъ изумилъ весь міръ прилежаніемъ и успѣхами; позднѣе, во время шведской войны, при его свиданіи съ польскимъ королемъ въ Биржахъ, присутствовавшіе замѣтили, что Петръ очень свѣдущъ въ географіи, черченіи и рисованіи и усердно занимается этими предметами. Важнымъ событіемъ въ его умственной жизни было сближеніе съ геніальнымъ ученымъ и писателемъ Лейбницемъ, который съ самаго вступленія Петра на престолъ зорко слѣдилъ за его преобразованіями а впослѣдствіи старался быть ему полезнымъ своими идеями въ дѣлѣ просвѣщенія Россіи. Послѣ бесѣдъ съ Петромъ Лейбницъ былъ пораженъ всею его личностью, былъ, по собственному выраженію въ письмѣ къ одному пріятелю, удивленъ не только гуманностью такого могущественнаго государя, но и обширными его свѣдѣніями и быстрымъ соображеніемъ» [5, с. 51–52].

Автор убеждён, что в действительности до сих пор не появились научные труды, которые чётко и ясно объяснили бы проблему принадлежности российской элиты к европейской культуре, а также определяющие реальный радиус распространения западничества в России. В современной научной среде испытывается недостаток трудов, бросающих свет на такие аспекты, как стиль жизни, комплекс морально-этических ценностей, знание иностранных языков, объединяющих русскую и западную элиты.

Пётр I как прототип офицера разведки 17 века

Профессиональное прошлое В. Путина несомненно наложило отпечаток как на многие аспекты его личной жизни, в чём он сам признаётся в книге «От первого лица», так и впоследствии на те годы, когда он был президентом Российской Федерации. Автор данной

статьи не решается оценивать, положителен или отрицателен этот отпечаток, тем не менее прошлое В. Путина находит также своё отражение в прошлом Петра Великого. В буквальном понимании данного вопроса необходимо подчеркнуть сходства, что очевидно, лежащие в основе непосредственной деятельности В. Путина, пребывавшего на территории бывшего ГДР (1985–1990) под прикрытием должности директора дрезденского Дома дружбы СССР–ГДР, и основополагающие предпосылки деятельности Великого посольства (1697–1698), где под именем урядника Преображенского полка Петра Михайлова был сам царь Пётр I: как в первом, так и во втором случае основной целью являлась «вербовка» в узком и конкретном значении данного понятия. Великое посольство преследовало цель найти союзников против Османской империи, кроме этого, посольство завербовало в Россию более 640 специалистов, среди которых было «50 командоров и 50 врачей, строителей каналов, моряков, поваров» [7, с. 59]. Основной целью деятельности В. Путина в ГДР, как он лично рассказывает в книге «От первого лица», была «обыкновенная разведдеятельность: вербовка источников информации, получение информации, обработка её и отправка в центр (…)» [4, разд. 5].

Совершенная способность Петра I перевоплощаться, необычайная терпеливость, умение не бояться унижения (очевидным является факт, что перевоплощение царя-императора-владыки в подмастерье является, если автор данной статьи не ошибается, едва ли не высшей степенью унижения) для достижения определённой высшей цели (в данном случае познания и изучения кораблестроения) очень чётко описаны в очерке «Петръ I въ Сардамѣ» из «Исторіи Царствованія Петра Великаго» Устрялова, где описываются следующие чрезвычайно интересные факты: «Къ сѣверозападу отъ Амстердама, за морскимъ заливомъ Эй, въ прибрежныхъ деревняхъ и мѣстечкахъ Занландскихъ, въ Сардамѣ, Когѣ, Остъ-Заненѣ, Зандикѣ, въконцѣ XVII столѣтія процвѣтало обширное кораблестроеніе съ дѣятельною торговлею […]. Деревянный домикъ, подъ черепичною кровлею, въ два окна, раздѣленный на двѣ небольшія комнаты, съ изразчатою печью для приготовленія пищи, съ глухою коморкою для кровати и съ пристроеннымъ при входѣ чуланчикомъ, въ западной, наиболѣе уединенной части Сардама – вотъ чертогъ, гдѣ поселился Петръ, тщательно скрывая свой санъ и добровольно обрекая себя тяжкому труду, чтобы втайнѣ изучить искусство, которое должно было возвеличить Россію. Нетерпѣливо ждалъ онъ рабочей поры и въ понедѣльникъ, рано утромъ, накупивъ въ лавкѣ вдовы Якова Ома плотничныхъ инструментовъ, записался корабельнымъ плотникомъ, подъ именемъ Петра Михайлова, на верфи Линста Рогге. […] Сохранились также преданія о посѣщеніи имъ, во время прогулокъ по Сардаму, разныхъ фабрикъ и заводовъ; самымъ тщательнымъ образомъ онъ вникалъ въ ихъ устройство, разспрашивалъ мастеровыхъ

иногда болѣе, чѣмъ могли они, или хотѣли объяснить ему; нерѣдко слышалъ грубые отвѣты; часто самъ брался за дѣло – и въ каждомъ мастерствѣ обнаруживалъ изумительную ловкость» [17, с. 45–48].

Идея сильной армии, процветающего флота и могущественных спецслужб

Основание русского флота более трёх столетий тому назад является огромной и неоспоримой заслугой Петра Великого, которая щедро описана в «Исторіи Царствованія Петра Великаго» Устрялова: «Много было въ жизни Петра минутъ свѣтлыхъ и прекрасныхъ, ознаменованныхъ творческою силою его генія; но та минута, когда онъ, шестнадцатилѣтній юноша, вперилъ вдохновенный взоръ въ полусгнившій ботъ, около полвѣка валявшійся въ дѣдовскомъ сараѣ, между всякимъ хламомъ, въ пыли, грязи, безъ мачты, безъ парусовъ, и въ умъ его мелькнула, какъ молнія, мысль о русскомъ флотѣ, принадлежитъ къ самымъ лучезарнымъ. Она ждетъ кисти или рѣзца художника, съ могучимъ талантомъ, способнымъ изобразить то, что происходило въ эту минуту въ душѣ Петра, и чего не въ силахъ разсказать бытописатель. [...] Но только онъ, царь истинно великій, по однимъ смутнымъ разсказамъ знакомый съ синимъ моремъ-океаномъ [...]» [17, с. 42–45].

Пётр I – «большой знаток военного дела и воинских экзертиций (...)» [1, с. 234].

Должное внимание император Пётр придавал тем областям жизнедеятельности, которые были необходимы для проведения эффективных военных действий, что позднее нашло своё доказательство в исходе 21-летней северной войны [1700–1721], в результате которой Россия получила доступ к морю. Такой оборот событий был возможен исключительно благодаря мудрости Петра Великого в вопросах модернизации и усовершенствования российской армии. Согласно распоряжению Петра, в России возникли специальные военные образовательные учреждения – «Морская академия и артилерийская школа» [7, с. 61].

В. Путин во время первого и второго президентских сроков основную ставку делал на развитие и совершенствование армии, милиции и спецслужб.

Внутренняя, внешняя политика и геополитические планы по отношению к другим государствам

XVIII век в истории государства российского начинается эпохой Петра Великого. Лев Толстой утверждал, что «распутывая клубок» исторических событий, именно в этой эпохе отыскал «нача́ло нача́л» [6, с. 265]. Великий русский поэт и писатель А. С. Пушкин подчёркивал, что «Россия вошла в Европу, как спущенный со стапе-

лей корабль, – при стуке топора и громе пушек» [1, с. 232]. А. С. Пушкин писал:

«О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?» [1, с. 232].

Польский историк пишет, что «в истории России был один человек, который радикально изменил облик страны. Был им Пётр I – гордый властелин, который мечтал, чтобы его страна обладала европейским могуществом. Своей цели он добился, несмотря на недовольство подданных» [7, с. 59].

Вследствии того, что данная статья не преследует цели описания всех тонкостей проводимых реформ в эпоху правления Петра Великого, автор считает уместным отметить тот факт, что, как свидетельствуют многочисленные сохранившиеся документальные источники, в Европе положительно оценивали петровские реформы, в результате которых Россия превращалась в цивилизованную державу. События, происходившие в России во время царствования Петра, тщательно отслеживались прежде всего европейскими дипломатами, которые готовили донесения и отчёты о внутренней политике России, необходимую информацию добывая любыми способами. Прибывшая с визитом в Россию госпожа де Штаёл, например, подчёркивала «присутствующую особую ненависть в иностранцам, которую Пётр Великий, желающий освятить и цивилизировать свой край, изо всех сил пытался искоренить, но которая несмотря ни на что осталась в крови россиян и которая пробуждается время от времени» [14, с. 221]. Автор данной работы убеждён, что сообщение госпожи де Штаёл следует также рассматривать со стороны политической традиции, представляющей собой ни что иное как определённый способ восприятия Отчизны (имеется в виду убеждение в «святости» России как земли, сохранившей святую веру православную), а в то же время специфический способ восприятия иностранцев, проявляющийся особенно ярко во кризисные времена. Однако в большинстве случаев именно такие сообщения являются источником для исследователей, историков, аналитиков, пытающихся разобраться в перипетиях той эпохи. В данном случае возникает новое соотношение: *приятель-неприятель*, *друг-недруг*. Как свидетельствует очерк «Ходъ и характеръ развитія Петра Великаго» из статьи академика Я. Грота «Петръ Великій, как просвѣтитель Россіи»: «Въ ребенкѣ Петрѣ мы уже видимъ будущаго карателя всякой неправды» [5, с. 50]. «Тем, кто оказывал ему поддержку в первых, критических годах его правления, Пётр сумел многое простить» [6, с. 284]. «В коротком интервью Теду Коппелу (Ted Koppel) в программе «Nightline» Путин при-

знал, что наводнил Кремль бывшими офицерами КГБ, но, по его словам, его целью было искоренение взяточничества: «Я знаю их много лет и доверяю им. Это не имеет ничего общего с идеологией. Речь просто идёт об их профессиональных качествах и личных отношениях» [10, абз. 4]. Страх России перед вражеским окружением или захватом присутствует со времён Петра Великого, и в сегодняшние времена можно чётко заметить существование ситуации постоянной угрозы в политике, так же как и империя имела прежде всего соперников, так и современная Россия видит соперников даже в кругу актуальных союзников, что в нынешнее время совсем не обозначает враждебности (кроме исключительных случаев).

Возвращаясь к реформам, можно провести параллель между периодом правления Петра I и годами президентуры В. Путина и отметить, что точно так же положительно были восприняты нововведения и реформы, предпринятые правительством в 2000–2008 годы. «Под предводительством президента Владимира Путина возродившаяся Россия приобрела быстро развивающуюся экономику, вновь утвердившуюся внешнюю политику и сильное чувство государственности. Она [Россия] получила также славную историю. Фильмы и телевизионные программы непрерывно сообщают о том, что Россия – великая нация с уникальной судьбой» [20, абз. 1]. Невозможно не заметить, что Владимир Путин, в отличие от многих своих предшественников, не ненавидит Запад, а скорее наоборот, это первый президент России и политический лидер, который в состоянии сознательно и точно определить, что действительно в западных режимах следует ценить, что следует взять как достойный пример, что необходимо также адаптировать в России, а от чего следует отказаться. Как и Путин, царь Пётр не просто любил, но даже боготворил западные находки. Пётр Великий, господство которого продолжались 29 лет, решительно изменил облик страны в несравненно лучшую сторону. Много лет тому назад именно Пётр Великий перенял шведскую систему коллегий, приняв их за основу в осуществлении процесса создания госучреждений; приказал измерить версальские сады, чтобы похожие позже создать на российской земле; по образцу парижской полиции основал петербургскую полицию.

«Благодаря многочисленным путешествиям царь познал цивилизационную пропасть, которая отделяла Россию от Запада. Это явилось мотивом к проведению реформ в стране» [7, с. 26].

Появление В. Путина на политической арене можно представить как появление вождя – прагматичного и сильного – нового типа политического лидера.

По мнению Вячеслава Никонова, «при Путине повысилось самоуважение россиян» [12, абз. 11]; «если сравнивать Россию сегодня и Россию десять лет назад, главный вывод напрашивается один: прогресс огромен» [12, абз. 9]. «Многим Владимир Путин запомнил-

ся проведением политических реформ. При нём был изменен облик Совета Федерации, пересмотрена система выборов губернаторов, перекроено избирательное законодательство и закон о партиях» [12, абз. 6].

Пётр Великий «с упорством проводил следующие реформы, и одновременно создавал царский абсолютизм, подчиняя себе важнейшие учреждения – Тайный совет и Правящий сенат, а также создавая тайный аппарат контроля. В государственной администрации приказы заменил коллегиями. На локальном уровне, в городах, ввёл магистраты. Всю страну разделил на 50 провинций с воеводами во главе, те в свою очередь на дистрикты, которыми предводительствовали земские комиссары. Судебная реформа представляла собой введение 10 округов, в которых функционировали суды придворные, главенствующие над провинциальными и городскими» [7, с. 27].

«В начале 2000 г. президент Путин разделил Россию на семь суперокругов, возглавляемых представителями президента: пять из семи новых должностей заняли бывшие сотрудники КГБ. Вскоре его коллеги (…) занимали уже 50 % высших государственных постов в Москве» [10, абз. 4].

Пётр Великий реализовывал громаднейшие планы, касающиеся просвещения русского народа: сложный алфавит заменил на «гражданку», в кратчайшие сроки опубликовал пособие по написанию официальных писем, целый ряд настоящих учебников – среди которых важнейшими можно назвать научные труды по арифметике и истории. История занимала в просветительском видении Петра Великого особо важное место, – не так уж много было в истории Российского государства правителей, которые смогли так полно и чётко определить приоритеты в данной области. Историки Петра I не были привязаны к идеологии, поэтому императорские исторические учебники содержали разного вида информацию, начиная с истории родного государства и заканчивая полнейшими сведениями по истории и современности (в те времена) Западных земель: «переводились западные труды, описывающие историю Европы» [7, с. 60]. Во времена Петра Великого были заложены основы своеобразных печатных средств массовой информации, а именно, по желанию царя «в 1699 году в Москве была издана первая российская газета «Новости», передающая на нескольких страницах обрывки информации» о том, что происходит в стране и за её границами [7, с. 61].

Что же касается внешней политики, здесь провести параллель несколько сложнее, взяв во внимание, прежде всего, иную историческую действительность. «Петр Великий исследовал Европу как лидер энергичной и увеличивающейся в территории России. Г-н Путин стремится поставить Россию на якорь на Западе в наимение удачный, за последние три столетия, период для нации, когда границы сжались по сравнению с таковыми из 1700 и когда Россия окружена

экономическими и военными гигантами: Китаем, Японией и объединённой Европой» [15, s. 3].

«Война со Швецией, окончившаяся только в 1721 году, отдавала в руки царя побережье Балтики от Выборга до Риги, увеличивая значение России в Европе и определяя наибольший успех внешней политики Петра I» [7, с. 27].

До сих пор, к сожалению, не изучены максимально глубоко экспансионистские планы императора Петра Великого по захвату Индии, ханатов в Средней Азии, уничтожению Персии и Османской империи. Анализ серьёзных внешнеполитических действий русского императора показывает, что в кругу элит достаточно чётко определены были представления о необходимости расширения диапазона внешней политики империи, а именно, выхода к Балтийскому, Чёрному и Каспийскому морям, и налаживания взаимовыгодных торгово-экономических связей. Усилия страны были полностью сосредоточены на европейском направлении, и смены геополитического вектора при Петре I не произошло. Во времена президентуры В. Путина появилось множество представлений на тему позиций Российской Федерации на мировой арене, основополагающих источников её величия и роли, которую она должна играть в европейской политике. Невозможно не заметить, что и в современной России сохранились некоторые имперские черты политического воображения: на убеждении могущественности России были основаны предпосылки возможности сохранения широкой сферы влияния и полнейшее участие в мировой политике с ведением ответных действий в широком масштабе, что проявлялось в традиционных методах, преследующих цель воссоздания прежнего политического порядка в Европе или использование могущества России в процессе влияния на политические отношения в Европе.

Особое место во внешней политике Петра Великого занимало отношение к «слабейшим» (в геополитическом понимании) странам – прежде всего оно представляло собой, с одной стороны, доминацию над вышеупомянутыми, а с другой – опеку, попечительство над ними. В данном случае прагматические мотивы объединялись с традицией российской внешней политики и чувством общности с народами, исповедующими ту же самую религию. Сущность внешней политики императора Петра Великого как нельзя лучше выражают следующие слова: «[...] поддержание отношений с Греками и другими подданными [Порты] исповедующими ту же самую религию, которых натуральной защитницей является Россия и которые, если могли иметь в ней надежды, будут всегда прежде всего ей отданы, соответствует постоянным интересам России и в определённом смысле делом её чести. Такая политика проводилась всеми правителями России начавши от Петра Великого. Отступление от неё могло бы служить причиной не только

наиболее пагубных результатов в сфере наших заграничных отношений, но, осмелюсь утверждать, оказало бы также вредное воздействие внутри государства, так как таким образом мы порвали бы с линией действия, подиктованной не только интересами и достоинством империи, но в определённом смысле также оправдана господствующей в стране религией» [18, с. 621].

Согласно статье академика Я. Грота «Петръ Великій, как просвѣтитель Россіи»: «Есть свѣдѣніе, что молодой царевичъ, подобно Ивану Грозному, зналъ наизусть все евангеліе и апостолъ. [...] преобразователь Россіи зналъ священное писаніе въ совершенствѣ и былъ очень свѣдущъ въ церковныхъ дѣлахъ. Изъ переписки Петра съ его приближенными видно также, что онъ зналъ греческую и римскую миѳологію» [5, с. 50–51].

В то же время, Пётр Великий имел своеобразный взгляд на понятие власти, он утверждал, что «власть монархов является абсолютной [...] и даже бог приказывает подчиниться ей» [7, с. 61]. «Коронацией царского успеха было подчинение ей Православной церкви» [7, с. 62].

Во времена правления Петра Великого возникло новое обоснование легитимности российской власти, согласно которому власть не отождествляла себя с церковью, не подчёркивала своё религиозное начало, имела нейтральное отношение к православию и вере вообще, но и тогда власть видела опору в церкви. Легитимность власти основывалась на её реформаторских достижениях. Именно эти черты кажутся схожими в отношениях власть–церковь в настоящее время. Современная власть осуществляет реформы, модернизирует государство, его внешнюю и внутреннюю политику и в церкви видит важнейшую свою опору. В одном из своих выступлений президент В. Путин подчеркнул: «Россия всегда была очень религиозным государством» [19, с. 62].

Мифологизация происхождения политического лидера

Наследование западных достижений и традиций, ассимилирование их в России поддерживает существование испокон веков в сознании россиян определённого политического мифа, который представляет собой «чужестранственность», «иноземскость». Этой страной в разные времена управляли люди, которые являлись для неё «чужими», с «зарубежной земли», как, например, Екатерина I, Екатерина II, и в большинстве своём эти люди восхищались Россией. Они основывали легитимность своей власти именно на борьбе со своей «иноземскостью», на отречении от своего «чужестранствия» и на полной отдаче российским традициям, русскому народу. Мифологизация российской власти через её символическое выражение на сегодняшний день является одним из актуальнейших вопросов не только философии, истории, политологии, но и

других наук. Автор данной статьи убеждён, что сущность научных публикаций, посвящённых мифологической самопрезентации русской монархии, основанной на «иноземскости», является обманчивой, так как никто из упомянутых правителей реально в истории никогда не дал предпосылок, которые свидетельствовали бы о антироссийской деятельности. Позволь себе Пётр Великий, который современниками оценивается как «двузначная личность» и «прозападнический» император, дать повод усомниться в своей русскости, и Русь погрузилась бы в смуту. Но русский крестьянин видел в Петре I не иностранца, а «царя-батюшку»... Автор позволит себе зацитировать несколько строк из очерка «Петръ Великій – чисто великорусская натура» профессора М. Н. Петрова: «Петръ – чисто великорусская натура, и нѣтъ въ ней ни одной черты, которая бы не объяснялась народными задатками. Неугомонная всепроникающая дѣятельность, разнообраз-нѣйшій трудъ – отъ тонкой умственной работы до послѣдняго грубаго мастерства, вѣчные разъѣзды отъ Балтійскаго моря до Волги, отъ Архангельска до Азова, простая, часто разгульная жизнь – такъ и видишь древняго новгородскаго повольника, звѣролова, промышленника, торговца и перваго населителя далекихъ и пустынныхъ краевъ. Затѣмъ страсть к морю и морскимъ похожденіямъ, почти съ дѣтства развившаяся въ Петрѣ, приводила въ изумленіе многихъ. Даже спеціальный историкъ Петра Великаго недоумѣваетъ, как подобная страсть могла зародиться въ юношѣ, выросшемъ въ подмосковномъ Преображенскомъ, гдѣ на пространствѣ ста верстъ кругомъ не было и порядочнаго озера. Но это-та же древне-русская потребность шири, простора и раздолья, которую мы видимъ въ казакахъ, вольницѣ, сибирскихъ и степныхъ колонистахъ. А практическій смыслъ, а желѣзная воля, а твердость въ несчастіяхъ, терпѣніе въ неудачахъ – все это исконные черты въ высшей степени выносливаго великорусскаго характера. Совершенно народной же чертой является въ немъ также и удивительная способность самообразованія. Не получивъ почти никакого систематическаго образованія, учась всему на лету и мимоходомъ, будучи именно геніальнѣйшимъ изъ русскихъ самоучекъ, Петръ тѣмъ не менѣе въ зрѣлыхъ лѣтахъ обладалъ уже такими обширными и разнообразными свѣдѣніями, что изумлялъ ими иностранныхъ спеціалистовъ.

Съ какой бы стороны, словомъ, ни изучали мы личность Петра, – вездѣ видимъ въ немъ воплощеніе лучшихъ свойствъ народнаго генія» [11, с. 52–53].

Опять же, личность В. В. Путина очень часто подвергается оценкам и детальной критике, часто несправедливой, со стороны многих западных аналитиков, которые утверждают, что «иноземскость» – это также черта, характеризующая его. Здесь, прежде всего, имеется ввиду не происхождение как таковое, ведь Путин является коренным

россиянином, но данный лидер ввиду своей профессиональной деятельности проведший некоторое время за границей, имеет ряд черт – не только личностных, но чаще всего в стиле управления, – которые характеризуются как западные, а значит чужие. Хотя, как уже отмечалось выше, В. В. Путин – первый лидер со времён СССР, который как нельзя более характеризуется «европейскостью», не сторонящийся и не старающийся любым путём унизить Запад, не провозглащающий с высокой трибуны о пресловутой «гнилости Запада», которую не пропустил ни один из Первых секретарей СССР. Известный аналитик Ричард Уортман пишет о бывшем президенте и сегодняшнем премьер-министре как о правителе, имеющем непосредственную связь с мифологией «чужестранственности». Политолог и аналитик Александр Рар (Alexander Rahr), называет В. Путина «немцем в Кремле»: открытым на мир политическим лидером, который изучил и познал Европу изнутри.

«Со времён Петра Великого и вплоть до февральской революции 1917 года, большое количество штатских и военных должностей в России занимали так называемые «балтийские немцы» из губерний, находящихся на территориях современных Латвии и Эстонии» [7, с. 43]. Под конец своего правления Пётр Великий создал Академию Наук, которая начала свою работу сразу же после смерти императора. Прежде всего, «немецкие учёные» были вовлечены в её становление и работу [17, с. 61].

Заключение

Годы правления Петра Великого часто имеют как положительную, так и отрицательную оценку. Одни ненавидели его за уничтожение старого порядка, неуважение к традициям и религии. Другие, в свою очередь, осуждали императора за высокие налоги и людские жертвы его новаторских введений. Однако сегодня, спустя почти 300 лет со дня его смерти, повсеместно господствует мнение, что Пётр Великий вывел Россию на совершенно новый путь развития, координально изменил образ России и первый в истории России внёс огромнейший вклад в развитие и процветание Российского государства. Без лишнего преувеличения можно сказать, что Пётр Великий превратил свою страну в европейскую супердержаву того времени – строительство заводов, организация нового государственного управления, разработка нового законодательства, невероятное количество реформ, касающихся армии, флота, производства, торговли, внешней и внутренней политики, культуры – что вполне может обусловливать положительную оценку деятельности императора. Накануне 2000 года Ельцин передал власть своему премьер-министру Путину, и Россия получила совершенно другого правителя, который упорно повёл Россию к реальному возрождению и подражание Петру Великому, по мне-

нию автора данной статьи, не является гнусным пропагандистским ходом.

Библиографический список

1. Балязин В. Н. Неофициальная история России. Олма Медиа Груп. 2007.
2. Бейкер П., Глассер С. Тень Кремля. Россия Путина. – Варшава: Издательство Магнум, 2005.
3. Велисов А. Пётр Великий или петрушка? [2000]. URL: http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/00/325/27.html (дата обращения: 21.02.2011).
4. Геворкян Н. От первого лица. Разговоры с Владимиром Путиным, 2000. URL: http://archive.kremlin.ru/articles/bookchapter5/shtml (дата обращения: 15.01.2009).
5. Грот Я. Петръ Великій, как просвѣтитель Россіи. Сборник исторических очерков, в XIX столетии принадлежавший прабабушке автора данной статьи, Хомич Вацлаве, ученнице одной из Царских Гимназий в Российской Империи. Год издания: ок. 1880–1890 (оригинал).
6. Жилко Б. Юрий Лотман. Россия и знаки. Дворянская культура в XVIII и начале XIX века. – Гданьск: Слово-Образ-Территория, 1999.
7. Зелецка В. Династии Европы: Романовы. – Т. 3. – Варшава: Библиотека Газеты Выборчей, 2010.
8. Киселевски Т. А. Упадок России. – Познань: Издательский Дом Ребис. 2007.
9. Нора П. Между памятью и историей. Представления. – № 26. Специальное издание. Память и контрпамять. – С. 7–24.
10. Пачепа И. М. [2004]. Путин – не Петр Великий: он слеплен из андроповского теста ...["National Review", США]. URL: www.inosmi.ru/translation/213148.html (дата обращения: 21.02.2011).
11. Петров М. Н. Петръ Великій – чисто великорусская натура. Указ. соч. Год издания: ок. 1880–1890 (оригинал).
12. Политической деятельности Владимира Путина исполняется 10 лет. URL: http://www.ekburg.ru/news/2/10213/ (дата обращения: 09.08.2009).
13. Рар А. Владимир Путин: «Немец» в Кремле. – Мюнхен, 2000.
14. Ткачевский А. (ред.) Дипломатические сношения России с Францией в эпоху Наполеона I. Сборник Императорского Русского Исторического Общества (СИРИО). – Санкт-Петербург, 1890–1892.
15. Уайнс М. В столице царя Петра Путин не является Великим. URL: http://www.nytimes.com/2002/05/20/world/in-czar-peter-s-capital-putin-is-not-as-great.html?pagewanted=4&src=pm (дата обращения: 21.02.2011).
16. Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. От Петра Великого до смерти Николая I. – М., 2000.
17. Устрялов. Исторія Царствованія Петра Великаго. Основаніе русскаго флота. Указ. соч. Год издания: ок. 1880–1890 (оригинал).
18. Чарторыски А. Е. К Александру I. 17 (29) II 1804. Внешняя политика России XIX и начала XX века. – Т. 1.
19. Штюрмер М. Путин и возрождение России. – Вроцлав: Издательство Нижней Силезии, 2008.
20. Эш Л. Как история вдохновляет Путина. URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/7262661/stm (дата обращения: 21.02.2011).

СИМВОЛИЧЕСКИЙ КАПИТАЛ: РАСТУЩИЕ КОТИРОВКИ

В. Ф. Еремеева
Уральский государственный университет им. А. М. Горького, г. Екатеринбург, Россия

Summary. The article concerns symbolic capital an it's increasing importance in modern processes of social interaction and management. Subcultural and political issues depend on how much of this type of capital and how effectively it is applied. Subculture of modern hipsters and political brand of Barack Obama illustrates the influence that symbolic capital exerts on the world of information, imaging and consumerism.

Key words: symbolic capital, society, social interaction, authority, subculture, brand, Bourdieu, hipster, Obama.

Размышления о социальных взаимодействиях не могут сегодня, в условиях тотальной визуализации и информационного перенасыщения социального пространства, обойтись без концептов символического капитала и символической власти, введённых Бурдье. Значение продуцируемых и потребляемых в виде брендов образов, философий и мировоззрений, лишь приятным дополнением к которым служат материальные объекты, плотного занавеса, опущенного в СМИ и интернете, за которым (или в котором) таится социальная реальность, указывает нам, где стоит искать источник власти над умами и инструмент порождения социального действия, основу социального взаимодействия.

Символический капитал, определённый Бурдье как «не узнанный в качестве капитала» [1, с. 231] экономический или культурный капитал и далее как «своего рода аванс, задаток, ссуда, которые одна лишь вера всей группы может предоставить давшему ей материально-символические гарантии» [1, с. 235], рассматривался автором концепции на примере архаических сообществ. Согласно подробному анализу различных архаических практик, представленному в работе Бурдье «Практический смысл», символический капитал полностью замещал (а именно скрывал за собой) экономический в процессе социальных взаимодействий. С развитием общества и признанием экономических отношений как приемлемых (с узнаванием капитала в качестве капитала экономического), символический капитал остался лишь их дополнением. «Даже когда практики являют собой все признаки бескорыстия, ускользая от логики узко «экономического» интереса и ориентируясь на цели нематериальные и трудно квантифицируемые (как в «докапиталистических» обществах или же в культурной сфере капиталистических обществ), они всё равно продолжают подчиняться экономической логике» [1, с. 239]. Таким образом, символический капи-

тал имел вес лишь в качестве конвертированного из и обратно конвертируемого в экономический капитал.

Сегодня символический капитал приобретает большее значение. Исследуя некоторые сюжеты современности, я попытаюсь показать, как сильно возросла его роль в рамках социальных, экономических и политических отношений.

Хипстеры

Субкультуру принято считать целостностью, объединённой некоторой идеологией, которая репрезентируется в определённом наборе внешних атрибутов. Атрибутика в данном случае служит символическим капиталом, позволяющим воспроизводить принадлежность к группе и получать те преимущества, которые доступны только её членам. Что важно относительно субкультуры, символический капитал её представителя отсылает к его культурному капиталу, который состоит из идеологии или мировоззрения, присущего данной субкультуре, определённого стиля (например, музыки, образа жизни), уровня эрудиции, необходимого для вступления в неё. Точно так же символический капитал может отсылать и к экономической характеристике представителя группы. То есть мы всегда находим некоторое внутреннее и содержательное, символом которого служит внешнее и формальное.

Однако в настоящее время мы можем наблюдать удивительный феномен – субкультуру без идеологии. Современные хипстеры (не стоит путать с хипстерами 40-х годов XX века), столь занимавшие авторов западных и российских СМИ в 2007–2008 годах, являются субкультурой принципиально бессодержательной, такой, которая не только не имеет собственной идеологии, не противостоит системе, но утверждает в качестве собственной идеологии полное безразличие ко всему, кроме образа, внешнего, формы, политическую и социальную апатию, конформизм и даже отрицание собственного существования как субкультуры. В статьях, посвящённых проблеме [4, 5, 6, 7], описываются признаки, отличающие хипстера. Среди них нет ни одного, который бы касался чего-то помимо одежды и аксессуаров, манеры поведения и мест, которые представители этого сообщества (если этот термин вообще можно применить относительно столь бесформенной, неопределённой совокупности людей) предпочитают посещать. То есть ничего, кроме символического капитала. Есть ли что-нибудь за этой оболочкой? Нет. Хипстеры принципиально апатичны, аполитичны, бездеятельны и всецело посвящают себя потреблению. И хотя это потребление включает и некоторые культурные объекты, хипстеры не концентрируются на их существенном – это лишь ещё один способ проявить себя как человека определённого образа жизни – а потому это нельзя назвать и приобретением культурного капитала в собственном смысле. Что касается экономического капитала, то и его мы не можем найти у типичного

представителя субкультуры. Хипстеры не являются субъектами экономических отношений, а лишь потребителями, в известной степени объективированными в рамках современного консьюмеристского общества. Окончательное смещение интереса в сферу потребления (из сферы производства) обусловливает тот факт, что хипстеры не нацелены на какие бы то ни было экономические успехи, а значит, их символический капитал не будет использован и как конвертируемый в экономический. Таким образом, символический капитал становится единственным значимым, полностью вытесняет (а не скрывает) все другие формы накопления и выводит хипстера за пределы экономической и политической суеты. Что, впрочем, делает его идеальным, с точки зрения субъектов властвования, членом общества – индивидом, который не претендует на кусок экономического пирога и не станет биться за отсутствующие у него идеалы.

Брендинг в политике

Символический капитал обеспечивает возможность осуществления символической власти, которая в свою очередь может быть конвертируема в политическую. Сегодня это опосредование устраняется и символический капитал используется для получения доступа к власти политической напрямую. Это стало возможно благодаря введению в арсенал политической борьбы механизма брендинга.

Сегодня бренд это выражение особой философии корпорации-производителя и образа жизни потребителя. Покупка бренда означает не приобретение товара, предмета исключительно утилитарного значения, а приобретение стиля жизни, образа мысли, то есть некоего символического капитала. «Прежде маркетинг строился на одном фундаментальном принципе: его задачей было продавать единственный продукт – сам товар. В новой модели товар всегда отходил на задний план, уступая место настоящему продукту – брэнду…» [3]

Ярчайшим событием в мире брендинга стала предвыборная кампания Барака Обамы 2007–2008 годов. Как и в любом процессе продвижения бренда, упор в кампании был сделан не на фактические преимущества (например, политический и жизненный опыт, политическую программу, выдвигаемые предложения и обещания), а на определённый образ – образ интеллигентного чернокожего молодого человека, играющего в баскетбол и написавшего две книги. Сама по себе ни одна из этих характеристик не делает кандидата на пост президента более достойным. С другой стороны, все они создают определённый образ или стиль, подобный образам звёзд шоу-бизнеса. Обама брал обаянием и пламенной речью, акцент на его альтернативный для всей истории президентства в США цвет кожи создавал впечатление реальной альтернативы эпохе Буша, что отвлекало внимание от в действительности не столь значительно отличной программы. Очень быстро образ Обамы стал модным: его изображение появилось на дизайнер-

ской одежде неделей мод, его лозунг «Yes, we can» вдохновил нескольких исполнителей на создание новых композиций. Налицо применение классической брендинг-стратегии – имя и образ становятся потребляемым товаром и провоцируют производство новых товаров, заимствующих это образ. Есть ли разница между обамовским «Yes, we can» и знаменитым лозунгом Nike «Just do it»?

Значки с именем Обамы, нацепленные на избирателей, причисляли их к некоему клубу, предпочитающему все те ценности, которые были воплощены в бренде Обамы. Поддерживая политика во время кампании и на выборах, они увеличивали свой символический капитал за счёт пополнения его частью символического капитала политика, что в свою очередь увеличивало шансы будущего президента на победу. Символическая власть при этом Обамой не осуществлялась. Единственная идея, которая была внедрена в сознание потребителей политического бренда, была идеей о верном выборе в его пользу. Совершённая в итоге покупка бренда подтвердила эффективность непосредственного использования символического капитала для получения политической власти.

Отныне символический капитал становится самостоятельным средством достижения поставленных целей, социального воздействия или взаимодействия. Он не нуждается в экономическом или культурном капиталах в качестве основания и может не переводиться в них впоследствии. Символический капитал стал силой в некоторых случаях даже превышающей значение других форм накопления и потому требует пристального внимания и подробного изучения его специфики в век информации и визуализации.

Библиографический список

1. Бурдье П. Практический смысл / пер. с фр.: А. Т. Бикбов, К. Д. Вознесенская, С. Н. Зенкин, Н. А. Шматко; отв. ред. пер. и посл. Н. А. Шматко. – СПб.: Алетейя, 2001 г. – 562 с. — («Gallicinium»).
2. Бурдье П. Социальное пространство и символическая власть / пер. В. И. Иванова [Электронный ресурс]. URL: http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/883 (дата обращения: 26.02.2011).
3. Кляйн Н. NO LOGO. Люди против брендов. – М.: Добрая книга, 2005. – 624 с.
4. Сапрыкин Ю. На сложных щах [Электронный ресурс] // Афиша. – 2008. – № 232. URL: http://www.afisha.ru/article/4387/
5. Ljuda. Hate of the Year? // Look at me: сайт. URL: http://www.lookatme.ru/flows/obschestvo/posts/52775-hate-of-the-year (дата обращения: 27.02.2011).
6. Haddow D. Hipster: The Dead End of Western Civilization [Electronic resource] // Adbusters. – 2008. – № 79. URL: http://www.adbusters.org/magazine/79/hipster.html

7. Lorentzen C. Why the hipster must die. A modest proposal to save New York cool // Time Out New York: website. URL: http://newyork.timeout.com/things-to-do/this-week-in-new-york/8355/why-the-hipster-must-die

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ РЕАЛЬНОЙ ВИРТУАЛЬНОСТИ И ЕЁ ИСТОРИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИЧНОСТЬ

А. Е. Меркулов
Санкт-Петербургский государственный университет экономики и финансов, г. Санкт-Петербург, Россия

Summary. Every social reality is a virtual one to some extent because people always exist in a symbolic environment. The informational revolution resulted in the creation of the global multimedia networked communication system, i.e. the Internet, which greatly increased virtualization processes in society. The new communication system has penetrated the textile of the contemporary society to such a degree that virtual reality is not an adequate term anymore, for the virtual has become real itself, thus forming the corresponding culture.

Key words: real virtuality, virtual reality, sign, symbolic reality, Internet, communication, hyperspace, medium, message.

Любая культура, то есть «исторически производимая система верований и кодов» [3, с. 376], создана из коммуникационных процессов, основанных на производстве и потреблении знаков. Таким образом, в строгом смысле не существует чёткого разделения между объектной реальностью и её символическим отображением. Люди всегда существовали в символической среде и взаимодействовали опосредованно через эту среду. Реальность всегда переживалась через символы, которые наделяют социальные практики определёнными значениями, в той или иной степени отличающимися от их строгого семантического определения. Иными словами, в любом виде коммуникации символы несколько смещены относительного назначенного для них смысла. Все формы языка обладают способностью кодировать двусмысленности, то есть предоставляют возможность субъективной интерпретации смыслов. Это качество языка является важнейшим отличием феноменов культуры от формального логического или математического рассуждения. Развитие информационных технологий привело к тому, что социальное взаимодействие принимает всё более символический компьютерно-опосредованный характер.

Ещё в прошлом веке начался процесс объединения различных способов коммуникации (письменных, устных и аудиовизуальных) в интерактивные информационные сети, являющиеся частью глобальной мультимедийной коммуникационной системы – Интернета.

Сформированное в результате этого процесса символическое пространство исследователи обычно отождествляют с виртуальной реальностью. Ранее мы убедились в том, что не кодированная реальность в чистом виде никогда не существовала, соответственно, реальность всегда в той или иной степени являлась виртуальной. Историческая специфика современной ситуации заключается в том, что мы можем говорить уже не о виртуальной реальности, а о реальности виртуального.

Ещё в 60-х годах прошлого века М. Маклюэн отметил, что сообщения всех видов заключены в средстве своего сообщения. В наши дни средство сообщения стало настолько тотальным и всеобъемлющим, что абсорбирует в одном и том же мультимедиатексте всю целостность человеческого опыта. Глобальный масштаб, сетевой характер, универсальность и интерактивность Интернета необратимым образом трансформируют культуру современного общества. Уровень развития симуляционных компьютерных технологий и погружения человека в виртуальную реальность достиг такого уровня, что её воспринимают как обладающую онтологическим статусом, равным статусу субстанциональной реальности объектного мира.

В современном обществе «виртуальность гипертекста, структурирующего наше символическое окружение, становится для нас реальностью» [1]. В результате сложилась культура реальной виртуальности, в которой человеческое существование в значительной степени складывается из каждодневного опыта, получаемого в рамках виртуального мира. Электронная среда уже не сводится к посланию или трансляции сообщений: она является реальностью, в которую погружены прошлый, настоящий и будущий опыт. Все проявления культуры оказались в значительной мере поглощёнными электронным гипертекстом, который трансформирует, артикулирует, выражает социальные и культурные смыслы в виде аудиовизуальной мозаики. Интернет превратился в символическую ткань социальной жизни современного человека. Сеть воздействует на сознание и поведение индивида так же, как реальный жизненный опыт воздействует на сны, то есть поставляя необработанный материал, над которым бессознательно работает мозг. В то же время нельзя говорить о техническом детерминизме, так как взаимодействие коммуникационно-технологического «базиса» и культурной «надстройки» напоминает «систему обратной связи между кривыми зеркалами» [3, с. 376]: Интернет является содержанием и выражением культуры, а культура функционирует в основном через материалы, поставляемые сетью. Культура реальной виртуальности – это искусственно созданная символическая реальность, пребывающая в процессе созидания.

Библиографический список

1. Fourkas V. What is cyberspace? URL: http://www.waccglobal.org/en/20043-communication-rights-an-unfinished-agenda/495-What-is-cyberspace.html
2. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. – М.: Издательство ГУ-ВШЭ, 2000.
3. Кастельс М., Киселёва Э. Россия и сетевое общество. Аналитическое исследование. URL: http://www.library.cjes.ru/online/?b_id=204

СЕМИОТИЗАЦИЯ В СФЕРЕ УСЛУГ

В. Г. Ищенко
Забайкальский государственный гуманитарно-педагогический университет им. Н. Г. Чернышевского, г. Чита, Россия

Summary. Service traditionally is seen as a sphere of social and economical changes and communications. The language of such communication is quite specific. The influence area reaches different forms and tries to create its own sign system.

Key words: sign, symbol, service, space of communication, change.

На современном этапе наметилась тенденция к пересмотру семиотических теорий. В одном из ракурсов весь мир рассматривается как бесконечный, безграничный текст – метатекст – «космическая библиотека», по определению Винсента Лейча, или, по характеристике Умберто Эко, – «словарь», «энциклопедия». Данная парадигма позволяет рассматривать культуру как сумму текстов, признавая любую схематизацию реальности знаковой. Поскольку ничего не существует вне текста, и каждый индивид находится, по высказыванию Ж. Деррида, «внутри текста» любое сообщение – от эстетических особенностей оформления сервисного пространства до эмоционального отклика потребителя услуги – должно иметь структуру и составляющие её элементы, чётко соответствующие закономерностям и особенностям культурного мегатекста.

Сфера услуг рассматривается многими авторами не только как сектор экономики, но и как сложная система социально-экономических обменов и коммуникации. Сервис, обслуживая сферу социального общения, имеет свой специфический язык – систему знаков, употребляемых в соответствии с определёнными, известными членам того или иного коллектива кодами. Основания для семиотического подхода к исследованию сервисного пространства лежат не только в сфере искусства, дизайна, религии, мифологии, в архаике самого сервисного обмена – их уже можно рассматривать как знаковые системы. Например, столовое убранство ресторана: приборы и посуда, скатерти, свечи, именные карты, сервировочные сеты и прочие эстетические элементы, приглашающие посетителей к уча-

стию в процессе семиотизации. Эталоном семиотизации выступает сервировочная салфетка. Столовая салфетка не только посредством формы и материала, но и бесчисленным множеством драпировок и сложений воплощает в себе разнообразие и неповторимость игровых складок пространства и времени. Салфетка символизирует собой вступительный и завершающий аккорд застольного ритуала, являет собой символ сферы услуг – оборачивания реальности повседневной в реальность праздничную, игровую, знаково-символическую и наоборот.

Знаками реальных явлений, ощущений, которые невозможно передать потребителю услуги напрямую, без какой-либо трансформации, становятся элементы сервисного интерьера, звуки, запахи, иллюминация. Неосязаемость услуги, даже выступающая в качестве дополнительной к какому-либо товару, преодолевается посредством знаково-символической трансляции, то есть адресату предъявляются не реальные сервисные продукты, а их заменители в виде иллюстраций, фотографий, слайдов, рекламных проспектов и видеороликов, формирующие в сознании образ или понятие о предмете. Таким образом, в качестве сервисного продукта может выступать идеальная модель или символ, служащий лишь средством передачи смысла и отсылающий сознание потребителя к другому предмету, вещи. Известно, что подобная подмена объекта удовлетворения потребности приводит к трансформации потребностей и манипуляции потребительским поведением. С данной точки зрения сферу услуг можно интерпретировать как систему знаков, формирующую новые потребности и закрепляющую в обществе идеологические ценности. Использование сервиса как знаковой системы открывает безграничные коммуникативные возможности, поскольку, во-первых, она позволяет транслировать информацию не только о продукте, которого ещё нет в наличии, но и об абстрактной услуге, не поддающейся на данный момент вещественному или результативному выражению. Во-вторых, эмоциональная наполненность сферы услуг как её неотъемлемое качество, позволяет незамедлительно выражать отношение коммуниканта к сообщению. И в-третьих, активное использование сферой услуг невербальных акций (поз, мимики, жестов) обусловливает возможность не только адекватного кодирования или декодирования информации, но и её расширения, уточнения или подтверждения, а так же передачи сигналов о её ложности.

Особой функцией сервиса в современном постсоветском пространстве является её способность означивать те новые социальные отношения, которые возникли благодаря возникновению новых сервисных возможностей – в индустрии моды и красоты, туризме, ресторанном и гостиничном бизнесе, сфере домашнего дизайна.

Современная сфера услуг в пределах своего пространства разворачивает сервисную деятельность, всё больше следуя правилам символической стилизации, принципам её организации, особенно-

стям включения потребителей в процесс обслуживания и их поведению. Однако символизация, осуществляемая в сервисном пространстве, не может пониматься в традиционном смысле. Одно из условий участия в такой деятельности – это желание праздничной атмосферы, воссоздание идеального мира в многообразии его идеальных отношений. Создание праздничной, непринуждённой атмосферы, иллюзии лёгкости и непринуждённости по сути обеспечивает потаённую, сакральную, смыслосодержательную сущность человека. Желание окунуться в иную атмосферу, новую реальность – это, прежде всего, реализация неутоляемых в обыденной жизни желаний, стремлений, побуждений человека, компенсация эмоционального и сенсорного голода и возможность, наконец, ощутить не свойственные повседневности состояния. Одной из таких форм являются историческая и (или) художественная стилизация.

Рестораны в советском стиле – лучшее тому подтверждение. Подобная историческая стилизация, представляющая собой экскурс в ушедшую эпоху, посредством воплощения культурно-исторических реалий того времени, воссоздаёт для каждого посетителя желаемую иллюзию утраченной, но возвращающейся реальности. Например, в ресторане «Спецбуфет № 7» (г. Москва) – мраморные полы и стены, красные ковровые дорожки, прямо с порога заставляют посетителей погрузиться интерьер, исполненный в стиле советской эпохи. Дополняют символическую иллюзию атрибуты давно ушедшей эпохи – потемневший от времени пионерский горн, старинный граммофон, посуда с символикой СССР. В качестве звукового оформления – песни советских композиторов. В довершение – официантки в накрахмаленных белых передниках с удовольствием исполняют чётко отведённые им роли. Основной идее вторят все элементы советского жанра – даже меню в «Спецбуфете № 7» составлено в явно юмористическом ключе, с «большевистским уклоном». Например, такое блюдо, как язык отварной с хреном «Политагитатор», а на горячее рекомендуют свиную отбивную «Бей буржуев» или говядину со сливками «Белогвардейскую». Номенклатура меню, полная интриг и заигрываний с клиентом, вообще представляет собой обширное игровое поле для семиотических исследований.

Другой пласт семиотизации возникает благодаря доступности тех или иных товаров и услуг, сообщает о соответственном статусе потребителя. Появление новых социальных классов, их иерархические отношения, этикет поведения, эстетика манер и внешнего вида, ритуалы и практики – всё это требует особого семиотического оформления. Функцией сервиса становится установление отношения, соответствия между этими семиотическими структурами, формирование некоего стилистического единства внутри того или иного сервисного пространства, фиксация его особенностей в сознании потребителя. Так, семиотический ряд, открывающийся, например,

символами современной женской красоты, включает цветные контактные линзы, накладные ногти и ресницы и искусственный загар. Даже если принять во внимание условность этих ассоциаций, то можно констатировать их устойчивость с тем же успехом, с каким современная красавица прибегает к услугам салонов красоты, а значит и стабильность данного семиотического поля.

Последний тезис требует иллюстрации практик потребления услуг в двух различных салонах красоты, конструирующих между идентичными, на первый взгляд, семейными парами, различные стили жизни: молодых женщин-потребительниц услуг разных салонов красоты (класса «Люкс» и обычного) выдаёт манера общения. Многопрофильный салон красоты обеспечивает выполнение услуг любой сложности и повышенного качества, включая выполнение новых, оригинальных процедур с использованием современных технологий и материалов, обслуживание осуществляется высококвалифицированным персоналом; обычный же салон предоставляет лишь базовые виды услуг. Разные системы обслуживания предлагают и соответственно формируют разные практики потребления. Структура данных практик потребления услуг создаёт не только бинарные оппозиции, весьма характерные для анализа явлений, где важнейшие противоречия между верхом и низом, свой – чужой, выступают в преображённом виде, усиливаясь фундаментальной оппозицией сакрального и профанного, но и выстраивает чёткую социальную иерархию.

В итоге можно заключить, что сервис в современном обществе выполняет функцию семиотизации пространства, означивая предметы, отношения, ценности, создавая новую систему практик обмена и потребления. Этот процесс осуществляется тем более активно, чем интенсивнее осуществляются социокультурные и экономические модификации в системе ценностей. Сервис как совокупность жанровых, формальных, сюжетных разновидностей, выступающая в качестве семиотической модели целостного текста, является, в известном смысле, отражением столь же целостного текста современной культуры.

АРХЕТИП КАК ОДИН ИЗ ПРИЁМОВ ПОСТРОЕНИЯ РЕКЛАМЫ В РАМКАХ ТЕХНОЛОГИИ МИФОДИЗАЙН

С. С. Калиниченко
Национальный исследовательский
Томский политехнический университет,
г. Томск, Россия

Summary. The increasing of the role, significance and importance of the phenomenon myth design in advertising, its relevance are directly related to social development and modernization in the field of the information technology and communi-

cations. The one of the most important approaches in the technology of myth design in advertising is the use of archetypes. This approach is based on the influence on unconsciousness or mythological consciousness.
Key words: Myth design (mythological design), advertising, mythological technology, archetype, mythological consciousness.

В ситуации увеличения объёма информации и повышения уровня конкуренции за внимание целевой аудитории, характерной для современности, вызывает интерес высокая эффективность рекламных сообщений, их гипнотическое воздействие на потребителей разных по возрастному, гендерному, социальному и социально-экономическому статусу. При этом эффект от рекламы не ограничивается изменением потребительского поведения и динамики спроса на рекламируемые товары и услуги. Рекламная коммуникация становится способом формирования социально-психологических установок в обществе.

Такой успех заключается в использовании при построении рекламных сообщений технологии мифодизайна, определённых системных процедур по конструированию особого, имеющего мифологические черты, коммуникативно-предметного поля предмета или объекта, когда рекламные образы в сознании индивидов сливаются в единое целое и воспринимаются как единственно возможная картина мира [1].

С такой позиции мифодизайн представляет собой технологию создания рекламы посредством мифологических приёмов и мифологизмов. Данная позиция присуща исследователям [1, 2], занимающимся вопросами рекламы в целом, её семантики, а также конкретными технологиями при создании рекламы, и заключена в следующем положении: эффективность современной рекламы зависит от факта использования в ней инструментария социальной мифологии и риторики.

Среди основных системных процедур технологии мифодизайна выделяют использование в рекламных сообщениях архетипических символов.

Архетипы – это некие универсальные образы в восприятии. З. Фрейд [3], К. Г. Юнг [4, 5], а позднее Ж. Лакан [6], представитель психоаналитического направления философии постмодернизма, указывали в своих работах на вторичность повседневных проявлений жизни и на первичность неких универсальных образов. Эти образы властвуют над человеческим сознанием и являются, согласно К. Г. Юнгу, основным содержанием коллективного бессознательного, которое «идентично у всех людей и образует тем самым всеобщее основание душевной жизни каждого, будучи по природе сверхличным» [4. С. 87].

Одной из сфер проявления архетипов К. Г. Юнг называл мифы и сказки. В настоящее время исследуется факт существования таких

универсальных механизмов восприятия, независящих «от образования и степени подготовленности аудитории», в современном мире, в массовой культуре, в частности на примере рекламы [7, 8, 9].

При этом существуют различные подходы и классификации к исследованию архетипов в рекламе.

Одни исследователи [10, 11] указывают на шесть основных архетипов, выделенных К. Г. Юнгом в его работах «Архетипы и коллективное бессознательное» [5], «Душа и миф: шесть архетипов» [12]: Архетип Тени, Архетип Анимы, Архетип Матери или Души, Архетип Мудреца, Архетип Анимуса, Архетип Ребёнка. При такой классификации в основном ведётся сопоставление образа, созданного в рекламе, с тем или иным архетипом, разъясняется общий характер архетипа.

В дальнейшем теория К. Г. Юнга нашла своё продолжение в типологии Майерс-Бригс [13], где были выделены восемь базовых архетипов как комбинация психических установок и типов восприятия, таких как Правитель, Герой, Мудрец, Искатель, Ребёнок, Эстет, Друг, Хранитель.

Более подробная схема, состоящая из двенадцати архетипов, которые группируются двумя различными способами: по стадии развития индивидуума и по сформированной мотивации, предложена М. Марком и К. Пирсоном [8, 9].

Согласно данной типологии, каждому человеку присущ тот или иной архетип, его психологический тип и модель поведения, делающий его психику восприимчивой к определённой информации.

Мы предлагаем позицию более полного рассмотрения архетипов посредством их типологизации и условного разделения на группы: архетипы личностей, архетипы экзистенциального содержания, архетипы жизнеустроительные, архетипы времени.

Основные архетипы, архетипы личностей, указанные ранее.

Архетипы экзистенциального содержания: Архетип Тени, или Архетип Двойника; Архетип Пути; Архетип Антропоса – первоначальный, исходный первочеловек, образ целостности, который связан с Архетипом круга; Архетип Троицы; Архетип Жизни; Архетип Трансформации, одним из проявлений которого является Архетип Смерти/Возрождения, или Архетип Инициации (перерождения). В рекламе данный архетип можно приписать и к самому объекту рекламирования, товару, точнее к его циклу жизни, в котором выделяются периоды его рождения и смерти [14. С. 21–23].

Архетипы времени: миф о Золотом веке, о счастливом детстве. Для подобных мифов характерно обращение к апробированной опытом ситуации, к тому времени, которое выступает как некий идеал. В рекламе, как и в мифе, такая отсылка к первособытию, стереотипу исключает необходимость в рефлексии по поводу истинности выбранных форм деятельности.

Архетипы жизнеустроительные: Земли, Оси мира, Мирового дерева.

Мифологемы, называемые также архетипами, или мифологическими символами: мифологема имени, мифологема руки, глаза, воды, моста, горы, дома, солнца, неба, звезды, дерева жизни, лестницы, колодца (туннеля), спирали (вихря).

Образы животных и растений также имеют архетипический характер. В качестве проявлений природной символики в рекламе выступают не только изображения самой природы или образов растений и животных, но и наделение рекламируемых объектов признаками живых организмов и природными свойствами. Недостаток взаимодействия современного потребителя с природой объясняет его жажду потребления всего того, что так или иначе несёт на себе отпечаток подобных символических образов. Кроме того, использование в рекламе животных-тотемов или животных тотемической символики приводит к внутреннему убеждению, что через употребление или использование указанного товара или услуги человек приобретает уникальные свойства тотемных животных, позволяющие достигать успехов и других положительных эффектов в социальной деятельности.

К архетипам относятся и геометрические фигуры, наделённые определённой мифологической символикой.

Приведённая нами типология является условной, так как, во-первых, одни архетипы дублируются или дополняются другими, во-вторых, в рекламе для эффективности может использоваться не один архетип, а сразу несколько в целях взаимного их усиления.

Однако не только отдельные темы или приёмы в рекламе принимают характер мифолого-архетипический, само построение сюжета рекламы нередко напоминает тот или иной миф или сказочный сюжет. Например: Миф о потерянном рае, Миф о творении мира, Библейские мифологемы часто прослеживаются в рекламных сюжетах. Можно провести также аналогию между определёнными рекламными роликами и сюжетами таких ролевых сказок, как «Красавица и чудовище», «Золушка», «Умный и Глупый» [15] и т. д.

Таким образом, мы приходим к выводу, что технология мифодизайна, построенная на использовании в рекламе архетипических образов, приводит к тому, что потребитель выбирает тот продукт, при рекламировании и дизайне которого использовались образы, так или иначе соотносимые с его собственными установками, сформированными в сознании заранее посредством личного опыта. Такое действие объясняется тем, что качества архетипа, используемого в рекламном сообщении, переносятся на качества рекламируемого объекта, в основательности и истинности которых уже не приходится сомневаться, так как они уже подкреплены и доказаны символами, работающими на уровне бессознательного.

Данная технология, обращаясь к мифологическому мышлению и коллективному бессознательному, обеспечивает тем самым лёгкость и естественность восприятия рекламы, прогнозирование и проектирование реакций от рекламных сообщений, то есть эффективность рекламной компании.

Библиографический список

1. Ульяновский А. В. Мифодизайн: коммерческие и социальные мифы. – СПб. : Питер, 2005. – 544 с.
2. Кафтанджиев Х. Герои и красавицы в рекламе. – СПб.: Питер, 2008. – 224 с.
3. Фрейд З. Психология бессознательного. Сборник произведений. – М.: Просвещение, 1990. – 448 с.
4. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное // Психология сознания / сост. Л. В. Куликов. – СПб.: Питер, 2001. – 475 с.
5. Jung, C. G. The archetypes and the collective unconscious. – Princeton University Press, 1980. – 451 p.
6. Лакан Ж. Семинары. – Кн. 1, Работы Фрейда по технике психоанализа. – М.: Логос, 1998. – 432 с.
7. Пендикова И. Г., Ракитина Л. С. Архетип и символ в рекламе. – М.: Юнити, 2008. – 303 с.
8. Марк М., Пирсон К. Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / пер. с англ.; под ред. В. Домнина, А. Сухенко. – СПб. : Питер, 2005. – 336 с.
9. Mark M., Pearson C. The hero and the outlaw. Building extraordinary brands trough the power of archetypes. – N.Y. : McGraw-Hill, 2001. – 400 p.
10. Петрова Е. Для чего бренд-менеджеру знать про архетипы // Рекламные идеи – Yes! – 2003. – № 3. – С. 15–17.
11. Шишкин В. Архетип и товарный знак // Рекламные идеи – Yes! – 1999. – № 2. – С. 62–64.
12. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. – Минск: Харвест, 2004. – 398 с.
13. Лытов Д. А., Ореховский В. В. «Управляющие» и «лидеры» в соционике и теории Майерс-Бриггс // Соционика, ментология и психология личности. – 2001. – № 6. – С. 23–33.
14. Валовая М. Д. Азы древнейшего ремесла, или Тринадцать бесед о рекламе и маркетинге. – М. : Нива XXI век, 1994. – 111 с.
15. Воробьёв И. В. Чудо-дом из телевизора : рекламный дискурс как волшебная сказка // Сообщество. – 2006. – № 1. – С. 92–106.

СИМВОЛИЗМ И АРХЕТИПИКА ОБРАЗА САРАНЧИ АПОКАЛИПСИСА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО КРИЗИСА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Б. А. Дорошин
Пензенская государственная технологическая академия, г. Пенза, Россия

Summary. This article explores the image of locusts from the Book of the Apocalypse of John the Theologian. Reveals its symbolic and archetypal aspects as a representation of a Terrible Mother archetype. Examines its relationship with images of insects in art and their current symbolism.

Key words: symbol, archetype, crisis of humanity, Apocalypse.

Кризисные явления и катастрофизм, широко и повсеместно отмечаемые в современном мире, в последние десятилетия нередко осмысливаются как признаки конца света или завершения текущего цикла в развитии мира. Подобное осмысление данных явлений, а также обусловливающих их сил и тенденций зачастую опосредовано архетипическими ассоциациями и содержит так или иначе выраженный мифологический символизм.

В искусстве новейшего времени довольно широко представлен образ людей-насекомых, символизирующий примат массовости, приземлённость и утилитаризм, механистичность, унификацию и стандартизацию, отчуждённость и упрощение отношений, измельчание и обесценивание духовного и интеллектуального. Это и превращение мелкого служащего Грегора Замзы в насекомое в рассказе Франца Кафки, и насекомые с человеческим сознанием в романе «Жизнь насекомых» Виктора Пелевина, и уподобление муравьям людей недалёкого будущего в антиутопии Александра Зиновьева «Глобальный человейник», и люди, низведённые в отталкивающе копошащуюся «лагерную вошь» в песне Егора Летова «Насекомые».

Представляется интересным рассмотреть такой прототип данного ряда образов, как саранча, описанная в «Откровении Иоанна Богослова» [2, с. 550–552]. Она символизирует собой терзающие нечестивых людей последних времён демонические силы. С ними, в контексте апокалиптических настроений, усилившихся в последнее время в массовом сознании обществ Запада и его периферии, могут быть соотнесены психические энергии, вовлекающие людей в суетную и мелочную погоню за несметным разнообразием вещей, удовольствий и развлечений, предлагаемых современным потребительским и информационным обществом.

Образ саранчи может быть осмыслен и как метафора современных коммуникационных и мультимедийных средств. Становясь всё разнообразнее и миниатюрнее, они, словно назойливые насекомые, облепляют человеческое бытие, обусловливают его невротиза-

цию и чудовищный информационный прессинг, уже в наши дни зачастую становящийся невыносимым, ведущим к депрессиям, нервным срывам, алкоголизму, наркомании, самоубийствам.

Развитие микроэлектроники и нанотехнологий предопределяет интеграцию этих насекомоподобных механизмов с человеческим организмом, нервной системой, мозгом. Подобно саранче, откладывающей свои личинки в землю, современная техносфера ориентирована к тому, чтобы внедрить свою периферию в человека, и, вероятно, сделать его почвой, питательной средой для взращивания собственного господства. Именно такая перспектива рисуется в кинематографической антиутопии братьев Э. и Л. Вачовски «Матрица» [1]. Любопытна параллель, прослеживающаяся между образами саранчи в Апокалипсисе и электронными насекомыми в «Матрице». Согласно Писанию, эта саранча подобна коням, приготовленным на войну, облачена в брони, как бы железные, на её головах – как бы венцы, похожие на золотые, а шум её крыльев – как стук колесниц, и она будет иметь власть, какую имеют земные скорпионы. Такое механическое скорпионообразное насекомое в качестве чипа внедряют в тело главного героя кинофильма «Матрица» агенты, служащие искусственному интеллекту, поработившему человечество.

Подобие волос апокалиптической саранчи женским обращает нас к мифологическим сюжетам о происхождении насекомых из тела злого женского существа или хтонического чудовища, которое, согласно юнгианской доктрине, символизирует негативные аспекты архетипа Матери [3, с. 202]. К этому семантическому ряду примыкает и кинематографический образ Матрицы, которая, в полном соответствии с одним из значений своего наименования – «матка», – заключает в себе низведённое до эмбрионального состояния человечество. Данный мотив прослеживается и в критике современной цивилизации с её культом материального, соответствующего в мифологических бинарных классификационных рядах женскому; и в том, что эта цивилизация, подобно плохой матери, манипулирует людьми, формируя и модифицируя их гипертрофированные материальные потребности, уподобляя значительную часть населения стран «золотого миллиарда» избалованным детям.

Наконец, лица апокалиптической саранчи подобны человеческим, и это вновь заставляет вспомнить распространённые мифологические сюжеты – о превращении богами их провинившихся созданий – детей, ангелов или людей – в насекомых, в т. ч. в саранчу, что отражено, к примеру, в левой части триптиха И. Босха «Воз сена» [3, с. 202].

Библиографический список

1. Джой Б. Почему мы не нужны будущему // Прими красную таблетку: Наука, философия и религия в «Матрице» / под ред. Гленна Йеффета; пер. с англ. Т. Давыдова. – М.: Ультра.Культура, 2003. – С. 235 – 276.
2. Апокалипсис Св. Ап. Иоанна Богослова // Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. С иллюстрациями / изд. преемников А. П. Лопухина. Т. 11. – Пб., 1913. – С. 495–609.
3. Топоров В. Н., Соколов М. Н. Насекомые // Мифы народов мира. Энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – Т. II. К – Я. – С. 202–203.

III. СИМВОЛИЧЕСКОЕ И АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В КЛАССИЧЕСКОМ И СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

СИМВОЛЫ ЗНАНИЯ В ПОЭМЕ «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ» ДЖ. МИЛЬТОНА, ТРАГЕДИИ «ФАУСТ» И. В. ГЁТЕ, МИСТЕРИИ «КАИН» И ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ «МАНФРЕД» ДЖ. Г. БАЙРОНА

Е. А. Маркова
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, факультет журналистики, г. Москва, Россия

Summary. Symbols carry an important meaning in the encrypted way and hide the truth from unworthy persons. The goal of the characters of “Paradise Lost” of John Milton, “Faust” of Johann Wolfgang von Goethe, “Manfred” and “Cain” of George Gordon Byron is to get to the bottom of solemn truth. The main symbols of knowledge in “Paradise Lost” and “Cain” are snake, fruit and tree. Other important symbols which connect “Faust” and “Manfred” are flame, goblet and book. The symbols of knowledge open slightly a way to the truth and supplement and expand the world of the work of literature where they were found.

Key words: symbols, knowledge, “Paradise Lost”, “Faust”, “Manfred”, “Cain”.

Символы несут в закодированном виде глубокие знания. Но доступны они не всем. Символы возникают с определённой и одновременно противоречивой целью – сокрытия и выявления истины. Так, с одной стороны, символ служит для обозначения и выявления непостижимого, с другой – он представляет собой оболочку, скрывающую истину от недостойных. Проникнуть в тайны истинного знания – вот цель героев произведений «Потерянный рай» Дж. Мильтона, «Фауст» И. В. Гёте, «Каин» и «Манфред» Дж. Г. Байрона.

Основные символы познания, характерные как для поэмы «Потерянный Рай», так и для мистерии «Каин», это *змея*, *плод* и *древо*. В поэме Мильтона Люцифер искушает Еву не в своём подлинном обличии. Чтобы осуществить свой замысел, он решает принять облик змея. *Змей* – это одно из самых противоречивых созданий природы в символике разных народов. С одной стороны, змея считается символом мудрости, знания, но с другой в Европе, особенно в Средние века, змея считалась воплощением зла и исчадьем ада. Байрон же в «Каине», своей интерпретации Библейского текста, говорил, что в Книге Бытия не сказано, что Еву соблазнил дьявол, а говорится о змие, и лишь потому, что он «самая хитрая из полевых тварей».

Плод, которым Змей искусил Еву в райском саду, в Библии не назван. Но, несмотря на это, яблоко было первым плодом, на который пал выбор позднейших толкователей Священного Писания. У Мильтона в тексте также есть указание на то, что запретный плод – это именно яблоко. Алхимики использовали этот плод в качестве символа знания, подметив, что сердцевина разрезанного поперёк яблока похожа на пятиконечную звезду, что напоминало им об искомом пятом элементе. В некоторых теоретических работах, посвящённых изучению символики, научное биологическое название яблони – **Malus** («плохой, дурной») – считается производным от латинского корня слова и напоминающим о том, что именно яблоко стало причиной грехопадения человека. Однако в словарях латинского языка указывается на многозначность этого слова, где «яблоня» является первым значением, а «скверный» – лишь третьим.

Но наряду с плодом как символом запретного знания существует символ *дерева*. У разных народов символика дерева служила средством описания мира, именно с древа знания срывает Ева запретный плод. Но до сих пор ведётся полемика о правомерности разделения древа жизни и древа познания. Дж. Дж. Фрейзер указывает на то, что общепризнанным является мнение о позднейшем искажении предания о грехопадении, и высказывает предположение, что в отличие от древа жизни, которое было доступным человеку, запретным становится не древо познания, а древо смерти, чьи плоды смертоносны.

Другие важные символы познания, которые встречаются в произведениях и объединяют трагедию «Фауст» и драматическую поэму «Манфред», – это *пламя* (свет), *чаша* и *книга*. Свет, который несёт Люцифер (буквально: Светоносец), – это свет знания. Однако этот свет не рассеивает, а только усиливает мрак, тяготеющий над жизнью. Познание великих тайн мироздания не помогает Каину найти путь к добру и счастью, но лишь усугубляет его страдания, открывая ему его собственное ничтожество и бессилие. *Чаша*, из которой Фауст хочет выпить яд, и котёл ведьмы – это вместилища тайного знания, которое позднее принесет скорбь возжелавшему его. Манускрипты, из которых Фауст и Манфред черпали свои знания, не смогли удовлетворить их жажду познания. Они, искушая, дают лишь часть, тогда как стремящемуся к совершенству учёному нужно несоизмеримо больше.

Символы – обломки былого единства, одного наречия, которым владели люди до строительства Вавилонской башни. Философ Павел Флоренский говорил о языке символов как языке божественном. Другой философ Ареопагит указывал, что существует два способа передачи знания об истине: «Один – невысказываемый и тайный, другой – явный и легко познаваемый; первый – символический и мистический, второй – философский и общедоступный. Од-

нако высшая истина передаётся только первым способом». Символы познания приоткрывают путь в мир истины, дополняя и расширяя мир того произведения, где они обнаружены.

Библиографический список

1. Керлот Х. Э. Словарь символов. – М.: RELF-book, 1994.
2. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. – М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2006.
3. Гёте И.-В. Фауст / пер. с нем. Н. Холодковского; вступ. ст. и примеч. С. Тураева. – М.: «Дет. лит.», 1973.
4. Усманов Р. Ф. Джордж Гордон Байрон // Байрон Дж. Собрание сочинений: в 4 т. – М., 1981. – Т. 1.
5. Дьяконова И. Я. Байрон в годы изгнания. – Л., 1974. – С. 70.
6. Самарин Р. М. Мильтон в годы Реставрации. Поэмы «Потерянный рай» и «Возвращённый рай». Трагедия «Самсон-борец» // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1987. – Т. 4.
7. Фрэзер Д. Д. Фольклор в Ветхом завете / пер. с англ. – 2-е изд., испр. – М.: Политиздат, 1985.

РЕАЛИЗАЦИЯ АРХЕТИПИЧЕСКОГО СЮЖЕТА ОБ АНТИХРИСТЕ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Ю. Г. Бабичева
Алтайская государственная академия образования им. В. М. Шукшина, г. Бийск, Россия

Summary. The paper relates to the problem of realization archetypes in Dostoevsky's novel. The author focuses on a model "Christ – Antichrist" in "Bratya Karamazovy". The main purpose is to describe Smerdyakov's life as a reflection of an archetype model "Antichrist".

Key words: archetype, universal cultural plot, antithesis "Christ – Antichrist".

В современной литературоведческой парадигме, как известно, актуальны постструктуралисткие установки, направленные на «выход» за пределы текста (в его структуралистском понимании). Одной из сторон этого процесса является расширение границы текста в сторону вскрытия его архаических пластов, поиска инвариантных литературных моделей, общих мотивов и, шире, обнаружения культурных корреляций. В этом отношении определённый интерес представляет изучение универсальных сюжетных схем, в терминологии К. Г. Юнга – архетипических явлений, сформированных в сознании людей ещё на самых ранних этапах жизнедеятельности человеческого рода, закреплённых в том или ином художественном произведении посредством работы так называемого коллективного бессознательного [4].

Часто подобные схемы, вследствие осуществления общемифологического принципа амбивалентности, бинарны и реализуют в себе универсальную антитезу Добра и Зла (Жизни – Смерти). Среди многообразия таких схем, активно исследуемых в гуманитарных науках, одной из первичных, на наш взгляд, можно определить антитезу Христос – Антихрист, которая в силу своей мощной аксиологической составляющей становится вневременной и усваивается культурным сознанием разных эпох. Будучи универсальным выражением противостояния Добра и Зла, в художественном тексте она представляет собой средство выражения авторских интенций, заложенных на глубинном, генерализующем, уровне структуры литературного произведения.

Дуальная модель Христос – Антихрист, по нашему мнению, становится актуальной при обращении к роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Ориентируясь на ограниченный объём статьи, раскроем одну из составляющих этой антитезы. Анализ образной системы романа приводит к мысли о том, что в основе описания жизни одного из его персонажей, Смердякова, внебрачного сына Фёдора Павловича Карамазова, лежит единая событийная схема – архетипический сюжет об Антихристе.

Ещё средневековые толкователи (Августин Блаженный, Феодорит Кирский, Григорий Великий), комбинируя новозаветные данные с теми или иными ветхозаветными пророчествами, выстраивали развёрнутый сюжет жизни посланника сатаны [7]. Однако, несмотря на это, специфика воссоздания универсальной событийной схемы жизнеописания Антихриста, в отличие от жизнеописания Христа, усложняется отсутствием канонического сюжетного образца. Вместе с тем ориентация на каноническую модель праведной жизни Христа, отражённую в Евангелии, а главное, на бинарность русской культуры позволяет её реконструировать [5]. Обобщённая схема жизни Христа включает следующие элементы: рождение от благочестивых (святых) родителей; праведную жизнь; мученическую смерть и воскрешение.

Воспроизведём основные составляющие этапов жизни Смердякова, олицетворяющего в романе Ф. М. Достоевского Антихриста, – эсхатологическую фигуру, воплощение сил зла, посланника сатаны, его подручного.

Во Втором Послании к Фессалоникийцам апостола Павла Антихрист назван «человеком греха» [7]. Герой Достоевского действительно зачат во блуде, а его родословная явно отражает греховную составляющую. Дед Смердякова был бездомным, названый Фёдором Павловичем «отец» являлся «страшным арестантом «Карпом с винтом», а сам Карамазов-старший «выделано напрашивался на… роль шута», образ которого в литературной традиции – фигура непростая и довольно страшная, восходящая к средневековому изображению сатаны [1, с. 111, 113, 112]. Неслучайно слово «шут» как синоним или эвфемизм дьяволу/чёрту указывается многими источниками [3, с. 595]. Появле-

ние на свет Смердякова нетипично и окутано ореолом тайны и странности. Мать новорождённого, юродивая Лизавета Смердящая, отыскивая место для рождения сына, «перелезла через высокий и крепкий забор сада», что в её положении представляется практически невозможным: «иные уверяли, что её «перенесли», другие, что её «перенесло» [1, с. 114]. Подобная неопределённо-личная и безличная синтаксическая конструкция явно указывает на помощь сверхсил в появлении младенца. Место рождения героя-Антихриста подкрепляет эту мысль: Лизавета родила сына в бане, традиционно дьявольском пространстве [1, с. 110]. В банях колдовали, гадали, а по поверьям, там мылись нечистые духи [8]. Сатанинскую сущность Смердякова определяет и тот факт, что одновременно со своим рождением он приносит смерть: родив его «от бесова сына», мать «к рассвету померла» [1, с. 110].

При рождении младенцу традиционно даётся имя. Наделение именем всегда имело серьёзное влияние на характер и судьбу его обладателя. Антигерой Достоевского носит имя Павел Фёдорович. Семантика имени позволяет провести параллель с Павлом – одним из апостолов Христа, ранее являвшимся *гонителем* христианской веры. Кроме того, имя-отчество Смердякова зеркально отражает имя-отчество его отца Федора Павловича Карамазова, ведшего далеко не праведную жизнь на земле. Зеркало, по народным поверьям, искажает (в нашем случае ещё больше обезображивает) лицо человека, служит переправой в потусторонний мир, что органично бесовской натуре Смердякова. Заметим, что в романе герой почти не называется по имени. Отсутствие номинации – важный показатель в отношении восприятия героя как Антихриста. Антихрист – не собственно имя, а лишь отрицательная форма имени Христа. Кроме того, в семантике фамилии героя лежит слово «смерд», то есть согласно лексикону Древней и Московской Руси раб, холоп. Антихрист традиционно считается посланником (ср. «рабом») сатаны.

Рождение во блуде продолжает злая судьба Смердякова. Герой резко выделялся в доме Карамазовых. Он был «страшно нелюдим и молчалив», «надменен и как будто всех презирал» [1, с. 140]. «Всю Россию ненавижу», – признавался он [1, с. 253]. Неслучайно одной из героинь романа он назван «иностранцем» – иноверцем в культурологическом понимании. Антихрист Достоевского всё время смотрел «на свет из угла» [1, с. 140]. Угол дома, как пограничное пространство, традиционно считался местом обитания нечистой силы [6]. Интересы внебрачного сына Карамазова, как и следует посланнику сатаны, сосредоточены сугубо на земном, бренном. Об этом читатель узнаёт из повествования о поездке Смердякова в столицу. Будучи отправленным в Москву на ученье, жалованье он «употреблял чуть не в целости на платье, на помаду,

на духи и проч.» [1, с. 143]. Герой-Антихрист снисходительно и с насмешкой воспринимает положения Библии [1, с. 141]. Смердяков презрителен и высокомерен ко всем в доме и, что немаловажно, осознаёт свою власть как сверхсилу. Так, Иван, вопреки своей рассудительности, в самый неподходящий момент уехал из дома; отец Карамазов при всей своей подозрительности доверял Смердякову почти как себе самому. Главная цель жизни Павла Федоровича, как и Антихриста, – обольщение человека, столкновение его с пути истинного, наделение его души и мысли сомнениями. Неслучайно в романе он идейный вдохновитель Ивана, сошедшего с ума. Одним словом, весь жизненный путь Смердякова – ложь, обольщение и убийство.

За злой судьбой Антихриста следует греховная смерть. Самоубийство Смердякова – логика развития его неправедной жизни, предопределённая ещё при появлении на свет: «Я бы не то ещё мог-с, я бы не то ещё знал-с, если бы не жребий мой с самого моего сыздетства» [1, с. 252].

Итак, Смердяков рожден во блуде, грехе и зле. Так традиционно рождается злодей-убийца [2, с. 19]. Мотив «злого рождения» определяет и соответствующие качества личности героя, его безнравственные действия и злую судьбу. Таким образом, пребывание антигероя романа Достоевского на земле можно заключить в сюжетную схему архетипического характера, состоящую из трёх основных взаимообусловленных этапов: рождения от блуда; злой судьбы; греховной смерти-возмездия.

Библиографический список

1. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Роман в четырёх частях с эпилогом. – М.: Художественная литература, 1972.
2. Васильев В. К. Сюжетная типология русской литературы XI–XX веков (Архетипы русской литературы). От Средневековья к Новому времени: монография. – Красноярск: ИПК СФУ, 2009.
3. Мифологический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990.
4. Юнг К. Г. Аналитическая психология. – СПб., 1994.
5. Успенский Б. А. Избранные труды. Т I. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М., 1994.
6. Агапкина Г. А. Угол. URL: http://www.pagan.ru/slowar/u/ugol0.php
7. Антихрист. URL: http://www.mifinarodov.com/a/antihrist.html
8. Баня в русском фольклоре. URL: http://www.russtroystil.ru/info/6-banyafolklor.html

МИФОЛОГЕМА ЗАПОВЕДНИКА КАК ЗНАЧИМЫЙ ЭЛЕМЕНТ ПУШКИНСКОГО МИФА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Т. Г. Шеметова
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Summary. The article considers the myth of "a Pushkin Reserve" as a structural unit of the Pushkin's myth. It is shown, how expansion of the maintenance of a myth in the XX-th century literature gradually removes the initial contrasts lying in its basis.

Key words: Pushkin's myth, Dovlatov, Paustovsky.

Одной из важнейших мифологем, конституирующих пушкинский миф, является мифологема музея-заповедника. Смысловые рамки мифологемы заповедника в русской литературе XX века представлены текстами К. Г. Паустовского «Михайловские рощи» (1936) и С. Д. Довлатова «Заповедник» (1983), которые представляют собой оппозиционную пару. Период создания мифологемы – советское время. Причина того, что не только заповедник, но само имя многолетнего директора музея С. С. Гейченко стало легендарным, – большие усилия последнего по воссозданию пушкинских мест и привлечению к ним общего внимания. Мифологема заповедника строится на диалектическом противоречии между статусом «хронотопической ценности» и «грандиозным парком культуры и отдыха», которым, по мысли персонажа повести С. Довлатова «Заповедник», его сделал «товарищ Гейченко».

Наряду с Пушкиногорьем мифологема заповедника в этом значении может быть соотносима с такими знаковыми топосами, как Пушкинский Дом РАН (ср. последнее стихотворение А. Блока «Пушкинскому Дому» и «роман-музей» А. Битова «Пушкинский дом»), Мойка 12 («Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки...» А. Кушнера и «микророман» о музейном работнике «Вторая жена Пушкина» Ю. Дружникова).

Первые признаки превращения топоса Михайловского в мифологему заповедника отразились в очерке К. Г. Паустовского «Михайловские рощи». Характерная для Паустовского элегическая интонация, являющаяся чертой его поэтики, станет впоследствии основанием того псевдоэлегического стиля, который будет высмеивать С. Довлатов. Вместе с тем творя стилистический канон для дальнейших писаний о Пушкине и пушкинских местах, Паустовский стал одним из первых свидетелей процесса советского мифотворчества.

Паустовский в «Михайловских рощах» создаёт сразу два сюжета, написанных один поверх другого. Первый – воспитательный, цитирующий «внеисторические мифы» о Пушкине, частушки о Ми-

хайловских рощах и плавно переходящий в гимн новому строю. Второй – резко контрастный по отношению к первому, состоящий из анекдотов-зарисовок советской жизни, противопоставленных пушкинскому мифу: сгоревшие и спиленные вором сосны («племя молодое, незнакомое»); «маленькая весёлая старушка» (внучка «гения чистой красоты»); сын «обрусевшего литвина», читающий книгу вверх ногами («И назовёт меня всяк сущий в ней язык») и, наконец, одинокая могила поэта («не зарастёт народная тропа»).

В недавнем диссертационном исследовании Д. В. Мызникова (2010) сравнительный анализ произведений Паустовского периода 1930-х годов привёл учёного к определению жанра рассмотренного очерка как «иронико-сатирической пародии» [1, с. 10.], что является коррелятом общепринятой точки зрения на текст Паустовского как лирический очерк. Тот факт, что мы выявили противоположный основному смыслу подтекст в ходе имманентного анализа очерка, свидетельствует о «презумпции совершенства» [2, с. 79], одном из главных герменевтических принципов, согласно которому произведение совершенно только в том случае, если может быть понято изнутри него самого.

В дальнейшем мифологема заповедника активно развивалась в поэзии Д. Самойлова, Б. Ахмадулиной, В. Сосноры, Л. Лосева и других. В повести С. Довлатова «Заповедник» (1983) официозный советский культ Пушкина изображён в период «полураспада», поскольку работники заповедника допускают неточное цитирование пушкинских текстов; цепь, водружённая Гейченко в целях живописности, снята и утоплена студентами-структуралистами, что вызывает позитивный отклик рассказчика; портрет Закомельского, временно заменявший более востребованного Ганнибала, снят. Служителями культа оказываются далёкие от приверженности поэту личности.

Как мы видели, Паустовский, вписавшись в парадигму социалистического реализма, создаёт феноменальный текст, прочитываемый на разных уровнях восприятия. Довлатов является представителем «поэтики чудовищного» (термин А. Эткинда), поскольку его персонаж Борис Алиханов, общий рассказчик повестей «Зона» и «Заповедник», рисует уродливые формы функционирования официозного пушкинского культа как извода тоталитарного культа личности. Вместе с тем глубинный сюжет «лирического рассказчика» на разных стилистических уровнях соотнесён с наиболее плодотворным периодом творческой жизни Пушкина – Болдинской осенью, а значит, мифологема заповедника приобретает в повести возвышенные коннотации многозначного символа.

Таким образом, тексты и корррелируют друг с другом по принципу контраста формы и содержания. Паустовский: возвышенная форма (лирический очерк) / низкое содержание (фиксация утраты пушкинского духа, «конец Пушкина»). Довлатов: низкая форма (са-

тирическая повесть) / высокое содержание (обретение себя путём «проживания» на собственном опыте пушкинского мифа).

Библиографический список

1. Мызников Д. В. Повесть «Кара-Бугаз» как лаборатория художественного метода К. Паустовского периода 1930-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Красноярск, 2010.
2. Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.

ГНОСТИЧЕСКИЙ МИФ ОБ УЛЫБКЕ СОФИИ В МИСТЕРИИ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА У А. БЛОКА И М. КУЗМИНА

А. Л. Рычков
Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М. Рудомино, г. Москва, Россия

Summary. Divine Sophia, which is the basis of all creative, it's one of the main cimvolicheskih images Gnostic mythology and the ancient Russian Silver Age. The study shows that the Gnostic myth of Sophia smile is part of the mystery of vital and creative artist in the article symbolist Alexander Blok, "The present state of Russian Symbolism." Sophian myth dismantled by the example of M. Kuzmin's poem "Bazilid and psevdoepigrafa L. Karsavina Sofia earth and rock." Sofia smile for the Russian symbolist followers Vl. Solovyov, symbolizes a particular type of gnosis they created – the poetic gnosis "Ascension" (by Viacheslav Ivanov).

Key words: gnostic symbolism, Gnostica, Sophia-theology, Russian gnosis.

Жизнетворчество «убеждённых теократов»-младосимволистов было объединено стремлением воплотить идеи Вл. Соловьёва и осознанием себя участниками соловьёвской Мистерии Богочеловечества. Мистериальной самоидентификации «религиозных символистов» частично посвящён трактат «Vigilemus!» (М., 1914) Эллиса, хорошо знакомого с «кухней» младосимволизма, который не мыслил себя вне идей Вл. Соловьёва: «О русском символизме едва ли должно долго распространяться, чтобы уяснить себе тайно-религиозное искание его. <…> Искание в лирике эсхатологических откровений – самое яркое доказательство именно религиозных, даже явно мессианистических устремлений его. <…> Идею о подготовлении мистерии богочеловечества, называемой автором «Единой мистерией», через смену всех древних мистерий мы все восприняли главным образом в учении Вл. Соловьёва <…> он первый бросил семена религиозной лирики и свободного символизма <…> [где] гнозис есть сознательный голос старых мистерий, приложенных к новой Мистерии» (*Ibid.*, с. 58, 55, 32). Мы показали ранее, что именно в мистери-

альных терминах сакральной истории Софии и её улыбки можно охарактеризовать описываемый А. Блоком в докладе 1910 года «О современном состоянии русского символизма» (далее – *Доклад*) путь художника через «миры иные» [1]. Этот гностико-софийный миф о творении космоса из слёз и смеха (улыбки) Софии-Ахамот был детально описан Вл. Соловьевым в статье «Валентин и валентиниане» для словаря Брокгауза-Эфрона: «Вся влажная стихия в нашем мире – это слёзы Ахамот, плачущей по утраченном Христе; наш физический свет есть сияние её улыбки при воспоминании о Нём». Описание Вл. Соловьёва основано на пересказе валентинианского мифа Иринеем Лионским: «Из её слёз образовалась влага, её смех дал начало свету» (Irenaeus, *Adv. Haer.* I 4, 1–2), а также неоднократно затронуто и в его лирике: «Из смеха звонкого и из глухих рыданий / Созвучие вселенной создано» (Вл. Соловьёв, «Посвящение к неизданной комедии»). К этим соловьёвским строкам обращался А. Блок в лирике и статье «Ирония» (1908).

Оригинальную двоемирную интерпретацию гностического сюжета улыбки падшей Софии-Ахамот, вспоминающей свою истинную Родину, «домный дом», – гностическую Плерому, – даёт М. Кузмин в стихотворении «Базилид» из цикла «София. Гностические стихотворения (1917–1918)». М. Кузмин пишет от лица «гностического героя» цикла: «Я никогда не думал, / Что улыбку променяю на смех и плач. <..> Эон, Эон, Плэрома, Плэрома – Полнота, До домного до дома <...> Ширяй, души душа!», – в вертикальной оппозиции стихотворения улыбка Софии обращена «вверх» (к Плероме), а смех и плач – «вниз» (как оплотнение страстей Софии в материю), отсюда возникает дихотомический выбор: «улыбку променяю на смех и плач». По нашему мнению, стихотворение М. Кузмина «Басилид» несёт в себе очевидную отсылку и аллюзию к «заревой» софийной теме младосимволистов с проявленной в тексте отсылкой к гностическому космогоническому мифу творения материального мира из софийных страстей. Прибегая к понятиям сравнительного религиоведения Мирче Элиаде [2], можно говорить о том, что здесь происходит акт платоновского припоминания-анамнесиса и «узнавания» подлинной реальности души как отражения (через *imitatio dei*) её «священной истории» (*hieros logos*) в мистериальном жизнетворчестве героя: «Узнал я и смех и плач!» (это узнавание как *припоминание* у Платона исходит к многочисленным работам по теории реалистического символизма Вяч. Иванова и «онтологическим», восходящим к «праистории» сюжетам *анамнезиса* у А. Блока в докладе «Рыцарь-монах» (1910) и стихотворениях «Незнакомка» [3], «В ресторане» и др.). Действительно, до *анамнезиса* Плеромы героем, в начале текста мы встречаем гротескное отражение улыбки в материальном мире как «зубов оскала», и магико-теургический призыв (элемент заговора, заклинания вводятся повтором призываемого и сакральным

атрибутом: магическим «абраксасом»-*бетэлем* в руках призывающего теофанию) окружённого оскалами «страшного мира» гностического героя о полоске «заревой улыбки» в образах «эсхатологических *зорь*» начала века из палитры «Заревой» манифестации у символистов-соловьёвцев: «Только зари, зари, – Шепчут пересохшие губы, – Осенней зари полоской узенькой!». Таким образом, «Базилид» оказывается убедительным свидетельством осознанной идентификации с сюжетом из гностического мифа о Софии-Ахамот поэтическим окружением А. Блока младосимволистской метафоры софийной улыбки. «Гностические стихи» о Софии у М. Кузмина отличаются от младосимволистских выведением гностико-мифологического плана в текст и открывающейся через явленный миф мистериальностью сюжета. Улыбка Софии становится в символистском мифопоэтическом восприятии актом гнозиса как Восхождения в иные миры в терминологии Вяч. Иванова. Очевидно, что тесно знакомый с кругом символистов и проживавший долгое время у теоретика поэтического гнозиса «восхождения» Вяч. Иванова М. Кузмин заимствует эту мифологему и передаёт её в стихотворении «Базилид» в более открытом виде, чем у самих младосимволистов-соловьёвцев.

По нашему мнению, это стихотворение М. Кузмина, содержащие аллюзии к текстам младосимволизма «периода Тезы», позволяет провести ретроспективные сопоставления, также представив ряд лирических текстов А. Блока и описание пути Художника в его *Докладе* как отображающий софийный миф мистериальный текст. Герой становится *другим,* «*человеком* по-настоящему», в соответствии с ценностями мифологической модели *Mysterientexte* [4], заложенного в нём инициатического мифа о «сверхестественном Существе»: для гностиков это Первочеловек и падшая ипостась Софии, творящая космос. Воспроизведение, повтор «гностическим героем» священной истории Софии-Ахамот из проточеловеческой реальности и символическое отображение в его истории мистической валентинианской «драмы», разворачивающейся в горнем мире, уподобляют символистскую экзегезу гностической [5], а сюжет преобразуют в *Mysterientexte,* где *анамнезис* героем своей божественной истории и природы: «Цепь золотую сомкнёт и небо с землёй сочетает» (Вл. Соловьёв, «Vis ejus Integra si versa fuerit in terram»). Символом союза неба с землёй в лирике Вл. Соловьёва и у младосимволистов служит «улыбка Софии». Уже у Вл. Соловьева софийный миф вплетён в визионерскую лирику как автокомментарий: «Улыбки розовой душа следы хранила» (о свидании с Софией в Египте), что отражается и в лирике его последователей-символистов и проявлено в ряде стихов у А. Блока,– как это неоднократно утверждал А. Белый в своих «Воспоминаниях о Блоке» 1922 года, – в качестве автобиографического мистериального текста «священной истории Софии». Если отнестись к содержащему мистические иллюстрации *Докладу* А. Блока

как к софийному *Mysterientexte*, то мы получаем опору для истолкования многих полемичных образов «эзотерического текста» *Доклада*. Например, получает обоснование истолкование образов окружающих Художника демонов и призраков как его персонифицированных страстей (впоследствии Блок также отметит это значение в пометах к авве Евагрию Понтийскому на страницах 1-го тома «Добротолюбия»): «Переживающий всё это – уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых «двойниками»)». Порождение Художником из страстей своих «двойников» в *Докладе* А. Блока приобретает мистериальные черты, так как оказывается подобно валентинианскому космогоническому первомифу образования материальной природы, по формулировке Вл. Соловьёва: «из душевных аффектов падшей Софии» (Вл. Соловьёв «Валентин и валентиниане»). Тогда как, – в рамках традиций восточнохристианской мистики исихазма, – «обновляющийся» Внутренний духовный человек обособляется от присущих природному человеку страстей, воспринимая их как внешнее к своему подлинному Я.

Подобный путь души в «софийном тексте» младосимволизма становится мистериальным, когда он уподобляется «священной истории» божественной прародительницы, и в этом контексте метафора «заревой» софийной улыбки, соединяющей небо и землю, связана валентинианским мифом с темой двоемирия и двойничества, обособления страстей как призраков. Эта амбивалентность гностико-софийного мифа универсальна. Так же, например, обратившись к сюжету гностического трактата «Пистис София», Л. Карсавин истолковал через валентинианский псевдоэпиграф «София земная и горняя» софийную образность улыбки. Карсавинское истолкование мы считаем своеобразным итогом соловьёвского лирического образа, осмысленного в мифопоэтических исканиях младосимволистских интуиций: «..И, вспоминая о Христе, улыбалась сквозь слёзы; и стремилась в Плерому, томясь, <...> Улыбка её при воспоминаньи о Нём становилася светом. <...>: “ Как это горькая скорбь моя стала вдруг чем-то чужим мне, тяжёлым и грубым? Как незримые слёзы внезапно зримой рекой потекли? Я ли сама мой трепет и страх? Почему ж, трепеща, распростёрши чёрные длинные крылья, в ужасе диком лицо закрывая своё и стеная, несутся, кружат предо мной, как осенние листья, мысли, страшные мысли мои? Я улыбалась тебе, мой Любимый, сквозь слёзы. Но отчего, отчего эта улыбка сияет, из-за тёмных туч проглянув, и огнями горит в бесконечных каплях, над тёмной землёю повисших? Разъята я, разлагаюсь и тлею; забываю, теряю себя. И не я уже мысли и чувства, желанья мои. И они обстоят, утесняют меня”» [6].

Улыбка Софии у Л. Карсавина очевидно отлична от ставшего культурной идиомой языческого гомерического смеха богов, разобранного еще С. С. Аверинцевым: «Мировой процесс, мыслимый

как круговращение и вечный возврат, есть для богов Прокла предмет их смеха. “Мифы говорят, – поясняет он, – что плачут боги не вечно, смеются же непрестанно, <…> Смех мы отнесем к роду богов, а слёзы — к состоянию людей и животных.” (*Procl.* In Rem Publicam, I, 127-128 Kroll)» [7]. Именно через обращённый к плеромному Христу смех Софии греческий миф оказывается связан с христианской мистерией «страдающего бога», подобно тому, как видел Вяч. Иванов связь с христианством Диониса в ритуалах его воскресения. Это не обращённый к земному миру гомерический хохот богов из первой книги "Илиады" (стихи 599–600) и у Прокла, но улыбка, как воспоминание-*анамнезис* о трансцендентном царстве Света и его посланце, порождающая космический свет.

На основе разобранных косвенных материалов Серебряного века мы хотели бы выдвинуть тезис о том, что мифологема улыбки Софии для русских символистов, последователей Вл. Соловьёва, вероятно символизирует особый созданный ими вид гнозиса – *поэтический (софийный) гнозис* «восхождения» (термин Вяч. Иванова), понятие которого было разобрано нами в специальном исследовании ранее [8].

В заключение хотелось бы обратить внимание на остающийся пока не прокомментированным факт духовной биографии русских символистов, указанный А. Блоком в тексте *Доклада*. Здесь появляющиеся и обстоящие Художника призраки его желаний – это услужливые двойники, навязчивая агрессия которых скрыта под покровом нарождающейся цивилизации «потребительской культуры», будущая машинерия которой вкупе с утратой ею связи с высшей реальностью через услужливо навязываемые внешним миром призрачные желания, обретающие собственное существование в виде «симулякров», и была провидчески препарирована в «лиловых мирах» поэтом-визионером А. Блоком.

Библиографический список

1. Рычков А. Л. Доклад А. Блока о русском символизме 1910 года как развитие “мысли о Софии” Вл. Соловьёва // Шахматовский вестник. – Вып. 12. – М., 2011. – С. 207–231.
2. Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – С. 55–66.
3. «В самой конструкции смотрю за тёмную вуаль и вижу берег очарованный угадывается акт платоновского припоминания-анамнесиса, “узнавания” подлинной реальности, в которой существуют оба героя стихотворения» (Магомедова Д. М. Александр Блок. "Незнакомка": внутренняя структура и контекст прочтения // Вестник ПСТГУ III: Филология (2009). – Вып. 2 (16). – С. 45–46).
4. «“Mysterientexte”, that is to say, narrative transpositions of an initiation» (Eliade, Mircea. The Quest: History and Meaning in Religion. – Chicago: University of Chicago Press, 1984. P. 120). О литературных сюжетах инициации и их взаимоотношениях с гнозисом см.: Элиаде М. Ностальгия по истокам. – М.: ИОИ, 2006. – С. 153–155. Подход расшифровывает структуру инициа-

ции, например, в истории странствий рыцаря Бертрана из во многом автобиографичной поэтической драмы А. Блока «Роза и крест», где поэт пытается изложить кризисный духовный опыт на языке инициации, подобно своему предшественнику-визионеру Ж. Нервалю в «Аурелии», анализ которой см. там же, с. 156.

5. Эта экзегеза является гностической по своему методу и подробно исследована в трудах Оригена епископом Жаном Даниелу: см. Daniélou J. Origène. – Paris, 1948. – P. 193 ff.
6. Карсавин Л. П. Малые сочинения. – СПб., 1994. – С. 85.
7. Аверинцев С. С. Эволюция философской мысли // Культура Византии: IV-первая половина VII в. – М.: Наука, 1984. – С. 65–66.
8. Рычков А. Л. «Софийный гнозис» Серебряного века: Источники и влияния. // «Va, pensiero sull'ali dorate»: Из истории мысли и культуры Востока и Запада. – М.: ВГБИЛ, 2010. – С. 344-363.

ОБРАЗ РАЗБОЙНИКА В КОНТЕКСТЕ «ФРОНТИРНОЙ МИФОЛОГИИ» ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ ЭМИГРАЦИИ

А. А. Забияко, И. А. Дябкин
Амурский государственный университет, г. Благовещенск

Summary. The article is devoted to an image of the robber (hoonhooz) in literary work of Russian writers of Harbin. The image of the robber is a component of "frontier mythology » frontiersmen of the Far East. In this mythological system it is connected to taiga myths about a tiger, a ginseng and a holy place.

Key words: myth, "frontier mythology", Russian Harbin, hoonhooz, literary work, an image of the robber, mythological system.

Понятие «фронтирная мифология» определяет систему мифологических представлений носителей *фронтирной ментальности*[1]. Дальний Восток – тот уникальный в географическом и геополитическом отношении регион, что издревле стал местом встречи разных этносов, языков и культур и по территориальному, этническому размаху вполне может конкурировать с американскими континентами. История освоения дальневосточных земель сложна, исполнена противоречий и во многом определена миграционными процессами: стремлением государств обрести новые территории и ресурсы, народов – богатство и независимость. Витальность, авантюризм во всех смыслах этого слова, жажда наживы были присущи представителям

[1] Под ***фронтирной ментальностью*** понимается «духовная формация, выражающая идейно-психологические особенности индивидов и групп, существующих в условиях порубежья» (*Забияко А. П.* Русские в условиях дальневосточного фронтира: этнический опыт XVII–начала XX вв. // *Забияко А. П., Кобызов Р. А., Понкратова Л. А.* Русские и китайцы: этномиграционные процессы на Дальнем Востоке. Благовещенск, 2009. – С. 10).

самых разных этнических групп, на протяжении веков отправлявшихся на богатейшие просторы этого региона. Проблемы адаптации в суровых условиях дальневосточной тайги (от Амура до морских границ), помноженные на особенности фронтирного взаимодействия, определили некоторые общие черты в идейно-психологическом облике пришлых насельников дальневосточных земель – будь то маньчжуры, китайцы, корейцы, позднее – русские и т. д.[2]

Кто решался на рисковые предприятия в низовьях Амура? Люди соответствующих моральных и психологических установок. Г. И. Невельской подмечал дерзость и определённое нахальство маньчжуров, торгующих с гиляками и не встречающих сопротивления[3] ; Л. И. Шренк «довольно часто сталкивался и с китайскими торговцами, которых он характеризовал как ловких дельцов, не страшащихся "ни трудов, ни лишений и не гнушавшихся никаких средств, лишь бы извлечь как можно больше выгоды для себя или своих хозяев"»[4]. При этом, отмечая грабительские импульсы у всех пришедших на Амур народов, В. К. Арсеньев во время своей экспедиции 1908–1909 гг. подчёркивал: «Не такими хищниками-торговцами являются русские, как китайцы-кулаки»[5].

Но и русских новопоселенцев с их первых шагов по дальневосточным землям отличали не только дерзость в помыслах и поступках, но и пассионарная способность выживать в сложнейших условиях, преуспевать – и зачастую не очень благовидным путём. *«Полстолетия тому назад Восточная Сибирь представляла собой действительно "Далекую окраину" или "Дальний Восток", как её обыкновенно называли российские обыватели. Чтобы добраться до её крайних восточных пределов, то есть до берегов Тихого Океана, надо было "скакать" десять тысяч вёрст через всю Сибирь,*

---

[2] Архивные разыскания и исторические сведения о движении преступного элемента к низовьям Амура из Китая и Маньчжурии см.: *Забияко А.П.*, *Кобызов Р. А., Понкратова Л. А.* Русские и китайцы: этномиграционные процессы на Дальнем Востоке… Указ. изд.

[3] По сведениям Г. И. Невельского, цинские власти запрещали своим подданным посещать низовья Амура, и поэтому маньчжуры и китайцы торговали здесь нелегально, откупаясь от чиновников-пограничников взятками (*Невельской Г. И.* Подвиги русских морских офицеров на Крайнем Востоке России. 1849–1855. – М., 1947. – С. 119–120). Цит. по: *Аниховский С. Э.* Изучение этнических и религиозных традиций китайского населения Дальнего Востока России русскими исследователями в 50-60 гг. XIX в // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Вып. 9. – Благовещенск, 2010. – С. 11–24.

[4] *Шренк Л. И.* Об инородцах Амурского края. – СПб., 1899. – Т. 2. – С. 289. Цит. по: *Аниховский С. Э.* Изучение этнических и религиозных традиций китайского населения Дальнего Востока России русскими исследователями в 50–60 гг. XIX в.

[5] Архив ОИАК. Ф. В. К. Арсеньева. – Оп.1. – Д. 11. – Л. 131 об. – 132. Цит. по: *Аргудяева Ю. В.* В. К. Арсеньев – путешественник и этнограф: Русские Приамурья и Приморья в исследованиях В. К. Арсеньева: материалы, комментарии. – Владивосток, 2007. – С. 96.

или "болтаться" по "морю-океану" сорок дней и сорок ночей! Обыкновенно тех, кто решался ехать в эти "гиблые места", провожали, как на тот свет! И не даром, так как люди, забравшиеся на Дальний Восток, почти никогда не возвращались к себе на родину и, постепенно теряя с ней связь, становились "камчадалами", то есть людьми со своей особенной психологий и мировоззрением.

Эта ***оторванность от родины, суровые условия жизни в диком безлюдном крае, отсутствие культурных интересов и сравнительная материальная обеспеченность*** *выработали* ***особый тип дальневосточной интеллигенции****, отличавшейся от коренной российской своим* ***широким размахом, деловитостью, энергией и предприимчивостью,*** *но, в то же время,* ***бесшабашным легкомыслием, самодурством и беспечностью»*** [6] , – так характеризовал особенный тип русского интеллигента-дальневосточника конца XIX в. писатель Н. А. Байков, много лет по зову сердца проживший на Дальнем Востоке до революции, а затем оказавшийся в этих краях в эмиграции (курсив наш. – *А. З., И. Д.*). Более суров он был, когда характеризовал русских охотников, промышляющих в Маньчжурии, подчеркивая их «малокультурность и беспринципность» [7].

Сближение социокультурных и психотипических черт народов приграничных земель, неизбежное в ходе миграций, теснейшим образом было связано с синкретизацией их верований и обычаев. Русские исследователи отмечали, что шаманизм, мантика, промысловая и лечебная магия тунгусо-маньчжурских народов, дауров, бурят постепенно интегрировались в православную религиозность новопоселенцев, китайские солдаты усваивали религиозные обычаи тунгусо-маньчжурского населения, справляя ритуалы в честь «горного духа». С другой стороны, по сведениям Н. Свербеева, Г. М. Пермикина, В. П. Васильева, Герстфельда, среди коренных народов Амура была широко распространена духовная культура китайцев[8].

---

[6] *Байков Н. А.* У костра. Ланцепупы // Литература русских эмигрантов в Китае: в 10 т. Пекин, 2005. – Т. 3. Соната над Хинганом. – С. 170–174. **Здесь и далее выделение жирным шрифтом наше. – *Авт.***

[7] *Байков Н. А.* Записки заамурца. Воспоминания // Россияне в Азии. 1997. – № 4. – С. 121.

[8] *Свербеев Н.* Описание плавания по реке Амуру экспедиции генерал-губернатора Восточной Сибири в 1854 году // Записки Сибирского отдела Императорского русского географического общества. – СПб., 1857. – Книга 3. С. 41, 67; *Герстфельд.* О прибрежных жителях Амура // Вестник ИРГО. – СПб., 1857. – Кн. 4. – Ч. XII. – С. 99, 321, 322. . Анализируя, к примеру, религиозную практику дауров, Герстфельд увидел в ней «смешение конфуциевых и ламаистских обычаев с тунгусским шаманством». Цит. по: *Аниховский С. Э.* Изучение этнических и религиозных традиций китайского населения Дальнего Востока России русскими исследователями в 50–60 гг. XIX в.

Безусловно, формирующийся с годами по ту и эту стороны границы культурный облик приграничных городов и стационарных поселений с яркой национальной спецификой, установление форм экономической и хозяйственной жизни сообразно официальным порядкам и веками сложившемуся опыту ойкумены закрепил специфические этнокультурные и этнопсихологические характеристики представителей приграничных народов.

Но осталась *дальневосточная тайга*, где её обитатели («таёжные люди») движимы чувствами и потребностями, стирающими этническое своеобразие, а потому здесь общий закон – «тайга», а понятный всем язык – «таёжная грамота» [9]. Тайга особым образом преломила черты «фронтирной ментальности», породив свои особые межэтнические, межсоциальные, межрелигиозные отношения, сформировала и свою «фронтирную мифологию». Жизнь и смерть, судьба и случай – именно эти категории в их самом что ни на есть прямолинейном истолковании определяют поведение и представления таёжного человека: охотника, рыболова, женьшеньщика, хунхуза.

«Таёжная мифология» как составная часть «фронтирной мифологии» вобрала в себя и даосский, и буддийский, и христианский, и шаманистский компоненты. Это отмечали не только путешественники XIX столетия, но и В. К. Арсеньев, совершивший свои первые экспедиции по Уссурийскому краю в начале XX века, и Н. А. Байков, работавший в те годы на территории Северной Маньчжурии. В 20–30 гг. в этом смогли убедиться вольно и невольно оказавшиеся в условиях дальневосточного фронтира русские эмигранты.

Не будет преувеличением сказать, что богатый опыт русских учёных по изучению и осмыслению особенностей бытия жителей дальневосточной земли был подхвачен харбинской эмиграцией. Экзистенциальная ситуация, которую переживает человек, оказавшийся в эмиграции, сходна с восприятием смерти/возрождения в обрядах перехода. Реально человек не умирает ни в том, ни в другом случае, но его лиминальный статус чреват воплощением уже в новом качестве. Поэтому дихотомия «смерть/возрождение» и сопутствующие ей категории «возрождение», «судьба», «рок», «предопределение» являются основными категориями эмигрантского сознания, а культурные сценарии осуществления этой архетипической модели

[9] «Здесь была своя особенная жизнь и сохранился древний быт, очень далёкий и чуждый современной культуре и цивилизации. Здесь доминировал "Закон тайги", жестокий с точки зрения обывательской морали, но рациональный и неизбежный. Властелином здесь был не человек, а дикий зверь, которому подчинялось всё живое, не исключая и человека». Цит. по: *Байков Н. А.* Дань Великому Вану // Австралиада. – 2003. – № 34. – С. 43–45.

определяются возрастными, социокультурными и географическими координатами[10].

Конечно, многие из них выросли и сформировались близ тех мест, где впоследствии оказались в качестве беженцев[11]. Поэтому о дальневосточных пространствах беженцы знали не только по строкам из дореволюционных учебников («Маньчжурия – дикая страна, покрытая дремучими лесами. Здесь растёт знаменитый женьшень, водятся тигры и добывается трава для обуви – ула») [12]. Сообразуясь со своим личным социокультурным багажом, возрастом, «географической памятью», писатели начали не только художественно осваивать уникальное дальневосточное пространство, но и постигать особенный тип людей, его населяющих.

Именно там, где на равных скрещиваются пути русских, маньчжуров, китайцев, тунгусов – в тайге, среди кумирен и тигров, наиболее плодотворно реализуется попытка художников обратиться к инокультуре. Нет ничего удивительного, что и в текстах наиболее крупных художников слова, различающихся по возрастным, эстетическим и географическим критериям – Николая Байкова, Михаила Щербакова, Арсения Несмелова, Бориса Юльского, Петра Шкуркина и др. устойчиво либо «редко, да метко» встречаются образ тайги, её мифического Хозяина – тигра, образ женьшеня как мифологического аппелятива Повелителя тайги, образы «таёжных людей» – звероловов, женьшеньщиков, хунхузов – «тигров в человеческом обличье».

Первым в этом ряду стоит по праву Николай Аполлонович Байков (1872–1958) – учёный-натуралист, воин-заамурец, доблестный солдат Первой Мировой, дослужившийся до полковника, писатель.

---

[10] Исследуя культурные модели смерти в европейской диаспоре, О. Демидова выделяет три основные: позитивистскую, в соответствии с которой смерть понималась как естественный и не зависимый от воли человека переход индивида из пространства, отведённого для жизни, в пространство небытия – «ничто»; модель религиозного сознания «смертию смерть поправ», предполагавшая отношение к физической смерти как к обретению бессмертия и возвращению к онтологическому источнику бытия – Богу («ничто» и «всё»); экзистенциальная модель, определявшаяся как «воля к смерти», имевшая своей исходной точкой духовный опыт, открывающий небытие «ничто», необходимое для осмысления бытия и его качественных проявлений // *Демидова О. Р.* Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья. – СПб., – 2003. – С. 108–109.

[11] Об этом, например: *Забияко А. А.* Социокультурный портрет создателей «харбинской ноты» // *Забияко А. А., Эфендиева Г. В.* «Четверть века беженской судьбы» Художественный мир лирики русского Харбина): монография. – Благовещенск, 2008. – С. 39–52.

[12] *Байков Н. А.* Записки заамурца. Воспоминания // Россияне в Азии. – 1997. – № 4. – С. 49.

Вся жизнь и деятельность Н. А. Байкова была вдохновлена Маньчжурией, которую писатель называл своей «второй родиной» [13].

Личность Байкова – натуралиста и писателя – была сформирована в годы перехода от позитивистской этнологии конца XIX в. к новому осмыслению природы мифа: от видения в мифах лишь «пережитков» и наивного донаучного способа объяснения непознанных сил природы – к социальной, логической, лингвистической и, главное, универсалистской его трактовке[14].

Охотясь на тигров, Байков не только прекрасно изучил их повадки и образ жизни, но и усвоил весь комплекс сложнейшей системы мифологических представлений не только об этом животном. *Тигр*, *женьшень*, *священные места*, где отправляются культы лесному божеству, тесно связаны между собой. «Великому Вану» – «Господину леса и гор» возведены таёжные кумирни и служатся молебны охотников за женьшенем, растительным воплощением духа леса и гор. *«Молитва эта приблизительно такова: "Великий дух, не уходи! Я пришёл сюда с чистым сердцем, освободившийся от грехов и злых помышлений! Не уходи!"»* [15]. Следуя логике мифологического сознания, это выражает подвижность сферы пребывания божества и его могущества[16]. Подобная мифологическая апеллятивизация, кумулирующая основные мифологемы в единое семантическое целое, открывала русским писателям богатые возможности для усвоения «фронтирной ментальности».

Маньчжурская тайга, полная опасностей, не только ежедневно подтверждает многовековые сюжеты таёжной мифологии, но и порождает новые религиозные опыты, в которых сталкиваются разные вероучительные системы и категории святости . В повествовании Байкова китайские и маньчжурские религиозные воззрения вступают в поединок с силой православной веры. Так, в рассказе «Хунхузы» («У костра») два приятеля-охотника теряются на пути к фанзе, в которой мечтали скоротать зимнюю таёжную ночь. Вокруг бродит тигр – тайга наполнена тревожными знаками его присутствия.

---

[13] Подробнее о творчестве Н. А. Байкова см.: *Ким Рехо. Байков //* Литература русского зарубежья. 1920–1940. – Вып. 2. – М., 1999. – С. 270–297*; Ким Е.* По белу свету (Николай Байков. Судьба и творчество) // Байков Н. А. Великий Ван: повесть; Чёрный капитан: роман. – Владивосток, 2009. С. 5–52; *Хисамутдинов А. А.* В лесах Маньчжурии (К 125-летию Н. А. Байкова) // Проблемы Дальнего Востока. – 1997. – № 5. – С. 120–125; *Забияко А. А.* «Фронтирная мифология» в художественной рефлексии дальневосточных писателей (20–30 гг. XX в.) // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. – Вып. 9. – Благовещенск, 2010. – С. 119–140.

[14] *Мелетинский Е. М.* Мифология // Мифы народов мира. – В 2 т. – М., 1987. – Т. 1. – С. 19.

[15] *Байков Н.* За женьшенем // *Байков Н.* В дебрях Маньчжурии (Главы из книги). Указ. изд. С. 248.

[16] *Топоров В.* Н. Имена // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – Т. 1. – М., 1987. – С. 508–510.

Едва увернувшись от встречи с голодным хищником, один из друзей переночевал у костра и двинулся дальше, как вдруг, выйдя на гребень седловины, находит своего товарища, привязанного к дереву. Оказалось, что тот дошёл до охотничьей фанзы, но был схвачен хунхузами, и никем иными, как шайкой известного разбойника Корявого, «самого жестокого и дикого предводителя хунхузских ек»[17]. Встреча с легендарным разбойником развивается по закону остросюжетного жанра: «*Это тот русский охотник, который выдал наших китайским властям в прошлом году. Пощады ему не будет! Теперь* ***звериная ночь*** *и Великому Вану нужна человеческая жертва. Отведите его на перевал Лао-Сун-Лин и там привяжите к дереву. Если Ван пощадит его, – значит, так угодно. Если нет, то справедливый суд совершится!*», – изрекает Корявый.

Бедолага, которого хунхузы привязывают морскими узлами к дереву и оставляют, пожелав «доброй ночи!», начинает *«усердно молиться Богу, прося его избавить… от мучительной смерти в когтях хищника!»* В отчаянных молитвах и ожидании смерти проходит кошмарная ночь. Тигр – Великий Ван – ходит рядом, его рычание и шаги слышит приговорённый. Именно Божественному провидению, по мнению пленника, обязан он был тем, что не только пережил ночной кошмар, но и дождался прихода товарища: *«"Да! Теперь я вижу, что меня спас сам Бог! Он отвёл тигра, шедшего на перевал! Если бы не это, он растерзал бы меня, как кот мышонка!" Я вполне разделял его мнение, ещё более* ***убеждаясь в проявлении Воли Всевышнего и в неизбежность судьбы****»*. Испытавший страшное потрясение таёжник меняется не только внешне (резко стареет, седеет и худеет), но и внутренне: «из весёлого, жизнерадостного юноши он стал угрюмым нелюдимым человеком. Этот жизненный эпизод, перевернувший всю его психику, оказал влияние на всю его жизнь: *«он навсегда отказался от охоты, хотя природу любил по-прежнему, до обожания»* [18].

Но в поединке двух религиозных типов сознания остаётся открытым вопрос, чья же правда – русского Бога либо таёжного Вана – определила судьбу несчастного. Байков не фокусирует на этом внимания, в чём выражается особеность его религиозного сознания. «Таёжный закон» и определяемая им судьба – вот что является решающим.

«Таёжная мифология», вобравшая в себя специфику культурных, религиозных, психологических установок дальневосточного населения, компактно проживающего в условиях приграничья (порубежья, фронтира), стала богатым источником художественной

---

[17] *Байков Н. А.* У костра. Хунхузы. – С. 163–170. Хунхуз Корявый – реальная фигура – не единожды стал героем художественных повествований харбинцев. См., например: *Несмелов А.* Сторублёвка // Несмелов А. И. Собрание сочинений: в 2 т. – Владивосток, 2006. – Т. 2. – С. 470–481.

[18] *Байков Н. А.* У костра. Хунхузы. Указ. изд.

сюжетики и образности для писателей-дальневосточников[19]. Почин Н. А. Байкова и В. К. Арсеньева, не только глубоко исследовавших Маньчжурскую и Уссурийскую тайгу с этнографических, натуралистических, звероводческих позиций, но и постигших специфику религиозного сознания таёжных людей, – имел индивидуальное продолжение в творчестве следующих за ними писателей (М. Щербакова, М. Пришвина, Б. Юльского, А. Несмелова, Ю. Янковского) [20].

Конечно, «фронтирная мифология» дальневосточных писателей включает в своё семантическое пространство не только таёжный пласт. Отдельного разговора заслуживает неомифологическое осмысление русскими писателями традиционной мифологии народов Дальнего Востока (китайцев, корейцев, японцев, нанайцев, удэгейцев и др.), а также новых реалий жизни в условиях тесного взаимодействия разных этносов на рубеже XIX-XX вв. – например, явление хунхузничества.

Надо сказать, что разбойничество и бандитизм в «Харбине-папе», практически как в «Одессе-маме», весьма скоро стали визитной карточкой центра КВЖД. В 20- гг. XX века они были своеобразной реакцией русского Харбина на новую политическую ситуацию повсеместного многовластия, породившего всеобщий разгул. Ю. Крузенштерн-Петерец вспоминала: «Молодёжь металась. Безработица и переизбыток оружия вызвали в городе необыкновенную волну бандитизма»[21]. В своих мемуарах Ю. Крузенштерн-Петерец упоминает о том, что в то сложное время в Харбине каждая женщина непременно в своей сумочке «между пудреницей и зеркалом» носила револьвер[22].

Другой яркой иллюстрацией «харбинского бандитизма» может послужить появление в эмигрантском Харбине «краснобородых» китайских разбойников – хунхузов, которые в течение многих лет свирепствовали на сопках Маньчжурии. «Китайские лиходеи» долгое время держали в страхе не только маньчжурские окраины, но и весь Дальний Восток[23]. По утверждению Д. Ершова, «для людей, вступивших в противоречие с законом, пустынные территории Маньчжурии, перерезанные горными хребтами и покрытые густым

---

[19] Об этом, например, см.: *Арсеньев В. К.* По Уссурийскому краю. – Указ. изд.

[20] Об этом, например: *Забияко А. А.* Особенности художественного восприятия мифологии Китая русскими писателями-эмигрантами // Материалы III Международного Форума регионального сотрудничества и развития в СВА. – Харбин, 2010. – С. 79–84.

[21] *Крузенштерн-Петерец Ю.* Воспоминания // Россияне в Азии. – 1997. – №1. – С. 35

[22] Там же.

[23] Об этом см.: *Забияко А. П.* Русские в условиях дальневосточного фронтира: этнический опыт XVII – начала XX в. // *Забияко А. П., Кобызов Р. А., Понкратова Л. А.* Русские и китайцы: этномиграционные процессы на Дальнем Востоке. – Указ. изд. – С. 9–35.

ковром девственных лесов, представляли собой идеальную среду обитания»[24]. Конечно же, богатство девственной маньчжурской тайги – золото, пушнина – представляли собой весьма лёгкий путь обогащения. Расселившись в маньчжурских лесах, «преступный элемент» органично перевоплотился в настоящие разбойничьи сообщества, которые нагоняли страх на мирных жителей китайских деревень одним своим появлением. Д. Ершов приводит уникальный исторический факт: «В последних числах ноября 1897 г. жители посёлка Медвежье <…> были охвачены паникой. Всё местное население, состоящее из путейцев и немногочисленных казаков-переселенцев, пришло в лихорадочное движение. Мужики извлекли на свет божий давно забытое оружие. Женщины вязали в узлы небогатое добро. Что же встревожило жителей «медвежьего угла»? <…> Хунхузы! Страшные китайские разбойники, ненасытные грабители и безжалостные убийцы…»[25].

Со времени появления хунхузов на китайской земле и знакомства с этим явлением русских в их сознании сложился отчётливый облик китайского «краснобородого разбойника»: «Хунхуз! У каждого из нас при этом слове возникает представление о кровожадном разбойнике, жестоком грабителе, воре, вероломном обманщике, человеке-звере, чуждом всякого понятия о чести, ненавидящем иностранцев (особенно русских) и т. д.: вот ходячее представление большинства из нас о хунхузах»[26]. Помимо постоянных убийств и грабежей, банды хунхузов, состоящие из «тёмных людей» самых разных социальных слоёв, были опасны ещё и тем, что распространяли опиекурение, развивали контрабандизм и другие виды преступной деятельности.

Другой иллюстрацией могут послужить этнографические рассказы о хунхузах П. Шкуркина («Хунхузы», 1924). Он создал многогранный образ хунхузов, где нашлось место и скрупулезной этнографии, и вдохновенной мифологии. Автор указывает, что для хунхузов важную роль играла военная обрядность. В рассказе «В гостях у хунхузов» он воспроизводит ситуацию посещения рассказчиком фанзы хунхузского атамана – Фа-фу. В жилище хунхузов, обустроенном с крайней скромностью и практичностью, среди прочего рассказчик замечает изображение древнейшего божества китайского языческого пантеона – Гуань-ди: «На левой почётной стороне комнаты (если это помещение можно назвать комнатой) висело нарисованное яркими красками на

---

[24] *Ершов Д. В.* Облик дракона. Кто такие хунхузы? // *Ершов Д. В.* Хунхузы: необъявленная война. Этнический бандитизм на Дальнем Востоке. – М, 2010. – С. 16.

[25] *Ершов Д. В.* Облик дракона. Кто такие хунхузы? – С. 9.

[26] *Шкуркин П. В.* Несколько слов. Хунхузы. Этнографические рассказы // Литература русских эмигрантов в Китае / сост. Ли Янлен. – Пекин, 2005. – Т. 3; Соната над Хинганом. – С. 483.

большом листе бумаги почти в натуральную величину изображение величавого, спокойного Гуань-ди, народного божества войны. Перед Гуань-ди, называемого также попросту Лао-е, т. е. «господин», стоял узкий стол с двумя красными свечами в точёных оловянных подсвечниках и бронзовая широкая урна изящной формы с пеплом, в которую были воткнуты «сянь» («ароматы») – курительные палочки...»[27]. О приверженности хунхузов языческому почитанию божества войны упоминает и Д. Ершов: «Хунхузы не верили ни в каких богов, за редким исключением бога войны, изображение которого всегда находилось в их фанзах и окружалось, как правило, благовонными курительными палочками в знак почитания и преклонения» [28].

П. В. Шкуркин во вступлении к сборнику «Хунхузы» обусловливает жанровую модификацию своих рассказов установкой на «этнографизм»: «Предлагаемые рассказы не беллетристические: они не обработаны с внешней стороны, форма их груба, и изложение не удовлетворяет элементарным требованиям изящной словесности. Но зато все они взяты из жизни: все рассказанные в них случаи списаны с действительности по возможности с фотографической точностью; это – негативы или протоколы. <...> Рассказы эти разрешите назвать этнографическими» [29]. Несмотря на заявленную во вступительной главе документальность и реалистичность в изображении образов китайских разбойников, автор нередко «замешивает» на основе жизненной правды мифологию хунхузничества. Ярчайшее тому подтверждение – рассказ «Маньчжурский князёк», в котором Шкуркин обращается к приёму мифологизации исторического процесса. Победы китайцев в японской войне автор объясняет героизмом «маньчжурского богатыря» – разбойника Хань Дэнъ-дзюя. Новый предводитель хунхузских шаек выступает в роли культурного героя-воина и в роли верховного божества дяопигоуской разбойничьей общины и всей «неведомой, чудной, сказочной, но и страшной страны Маньчжурия» [30]. «Обожествление» личности Хань Дэнъ-дзюя, его метаморфоза в божка маньчжурских бандитов приуготовлены в экспозиции рассказа, где Шкуркин, создавая национальный колорит дикой тайги, воспроизводит китайские былички и легенды о поиске чудесного корня женьшень. По этим сюжетам – страшная участь ждёт того, кто, обнаружив чудесный корень, забудет о поклонении «князю тайги» – «грозному амба-лао-ху»: «Тотчас неведомо откуда появится страшный лао-ху (тигр), со священным иероглифом «ван» (князь) на лбу, и ... никогда

---

[27] *Шкуркин П. В.* В гостях у хунхузов. Хунхузы. Этнографические рассказы // Литература русских эмигрантов в Китае. – Указ. изд. – С. 515.

[28] *Ершов Д. В.* Пираты Дальнего Востока // *Ершов Д. В.* Хунхузы: необъявленная война. Этнический бандитизм на Дальнем Востоке. – Указ. изд. – С. 143–144.

[29] *Шкуркин П.В.* Несколько слов. Хунхузы. Этнографические рассказы // Литература русских эмигрантов в Китае. – С. 483–484.

[30] *Шкуркин П. В.*Маньчжурский князек. Хунхузы. Этнографические рассказы // Литература русских эмигрантов в Китае. – С. 528.

уже никто из смертных не увидит больше на этом свете несчастного искателя корней»[31].

Легенда о князе-хранителе тайги становится отправной точкой в создании мифемы «маньчжурского князька» – разбойника Хань Дэнъ-дзюя. Повествование о жизни разбойника, равно как и об исторических событиях, преломляются в фольклорном сюжете о священном тигре и других представителях «таёжного» пантеона и пандемониума, о которых упоминает автор. Совмещая в рассказе несколько сюжетных линий (повествование о чудесах маньчжурской тайги, история жизни Хань Дэнъ-дзюя, рассказ о действиях китайских властей во время войны с японцами), автор поступательно выстраивает новый миф о князе-разбойнике. Интересен и сам процесс превращения Хань Дэнъ-дзюя в маньчжурского разбойника. Шкуркин создаёт образчик «хунхузского жития»: он подробно излагает историю жизни Хань Дэнъ-дзюя с момента рождения до времени установления мирного договора с японским государством. При этом в становлении Хань из маленького повесы в хунхуза решающую роль играет его дружба с шайкой сорванцов и уголовников, а своеобразным инициированием будущего князя – его жизнь в общине золотодобытчиков.

Ситуация превращения героя из мирного человека в хунхуза является сюжетом рассказа «Как я сделался хунхузом». Герой рассказа проходит те же этапы «житийности»: работая в лесном деле во Владивостоке, приучается к опиуму, который ухудшает его зрение. Вскоре в результате ссоры с начальником лесной общины он становится беглым рабочим. Излечившись от недуга и пристрастия к опиуму в фанзе охотника, он возвращается к своей общине и убивает обидевшего его Чжана топором. Убийство становится важным шагом к перерождению героя (от лица которого идет повествование-исповедь) в одного их предводителей небольшой хунхузской общины. Мотив потери и возвращения зрения к герою развивается в соответствии с логикой мифологического трюкачества: герой перерождается в новой ипостаси.

Но самой главной ступенью к обретению «независимости» персонажа является этап его жизненной аскезы. Став беглым преступником, герой долгое время живёт один посреди маньчжурских дебрей до тех пор, пока не встречает единомышленников. Подобное духовное отшельничество хунхузов не являлось продуктом художественного мифотворчества автора этнографических рассказов. Сами хунхузы в жизни активно пропагандировали аскетический образ жизни. Д. Ершов отмечает, что в зимнее время года незначительная часть «хунхузской братии» уходила на зимовку в так называемые «диинцзы» –

---

[31] *Шкуркин П. В.*Маньчжурский князек. Хунхузы. Этнографические рассказы // Литература русских эмигрантов в Китае. – С. 528.

«земляные лагеря»[32]. Подобное существование в чрезвычайно тяжёлых условиях мог вынести далеко не каждый даже из числа «таёжных людей», но через данное испытание проходили все из участников разбойничьей шайки. Скорее всего, стремление к такому отшельничеству было, в первую очередь, навеяно практическими целями (зимой кто-то из хунхузов должен охранять свои «таёжные владения», в то время как остальные разбойники пировали). Однако вполне вероятно, что такая практика духовного отречения от «мирской жизни» была навеяна и буддистской религиозной традицией.

В остальных рассказах сборника П. Шкуркина «Хунхузы» образ маньчжурского бандита чрезвычайно романтизирован, он практически приобретает культовый характер. Хунхуз становится для автора мифологическим коррелятом нового «легендарного героя», что во многом объясняет культ своеобразного преклонения автора перед искателями вольной жизни. Образ хунхуза в прозе Шкуркина сопоставим с рыцарским идеалом, хунхуз становится для писателя «маньчжурским Робином Гудом». Не случайно, подводя читателя к главной теме своих «этнографических рассказов», Шкуркин отмечает: «Здесь читатель увидит жестокость, человеконенавистничество, разбой с грабежом во всех видах, убийства и т. д., но увидит также верность своему слову, своеобразную честность, рыцарское отношение к женщине. Одного читатель только, вероятно, не увидит – подлости и предательства...»[33]. Образы хунхузских атаманов в рассказах «Старая хлеб-соль», «В гостях у хунхузов» – яркое тому подтверждение. Например, мудрый атаман Фа-Фу («В гостях у хунхузов»), установивший строжайшую дисциплину в своём лагере, помогает рассказчику – русскому военному – найти пропавших лошадей. А главарь разбойничьей шайки из рассказа «Старая хлеб-соль» казнит одного из хунхузов за то, что тот крадёт часы у его русского друга- солдата, некогда спасшего хунхузского главаря от смерти. Подобным героическим типам хунхузских главарей противопоставлены образы хунхузов в рассказах «Отплата» и «Серьги». В первом хунхузы воплощают образ маньчжурских демонов, которые зверски убивают русского мальчугана, попавшего к ним в фанзу.

Таким образом, образ разбойника-хунхуза, вбирающий в себя и мифологическую архаику, и современные реалии, органично вплетается в неомифологическое пространство фронтирной ментальности русской дальневосточной эмиграции[34]. Находясь в условиях *приграничья*, *порубежья* – между прошлым и настоящим, Востоком

---

[32] *Ершов Д.В.* Ратные будни казаков // Ершов Д. В. Хунхузы: необъявленная война. Этнический бандитизм на Дальнем Востоке. – Указ. изд. – С. 80.

[33] *Шкуркин П. В.* Несколько слов. Хунхузы. Этнографические рассказы // Литература русских эмигрантов в Китае. – С. 483.

[34] Об этом, например: *Забияко А. А., Эфендиева Г. В.* Меж двух миров: Русские писатели в Маньчжурии. – Благовещенск, 2009.

и Западом, эмиграцией и метрополией – писатели-дальневосточники пытаются одновременно и познать инокультуру, и «примерить» на неё опыт русской литературы, и модернизировать существующие художественные формы, придав им занимательность и экзотизм. Обозначенная научная проблематика чревата текстологическими находками, её исследование в историческом, религиоведческом, литературоведческом аспекте помогает осознать возможности регионального материала в его «фронтирной» общности.

ЯЗЫЧЕСКАЯ И ХРИСТИАНСКАЯ СИМВОЛИКА В КУЛЬТУРНОМ КОСМОСЕ В. ВЫСОЦКОГО

Н. Н. Гашева
Пермский государственный институт искусства и культуры, г. Пермь, Россия

Summary. In the article the author's identity Vladimir Vysotsky as a cultural space, which is characterized by an organic relationship with arhetipikoy Lika and symbols of paganism and Christianity. In the analysis shows that the archetypes as ready-level systems of images with emotion, the rhythms and metaphors of Vladimir Vysotsky similar Ny-inclusive parables. The conclusion is that the Nogo Apocalyptica national consciousness and national history comprehended the poet in the universal opposition of the sacred and the profane.

Key words: cultural space, an archetype, a symbol, an interactive context culture, dystopia, citation, dialogue, national mental landscape, existential, artistic, philosophical projection.

В многочисленных сегодня работах о В. Высоцком прочно и справедливо утвердилась точка зрения о необходимости рассматривать его поэзию прежде всего как философскую (см., например, публикации Ю. Карякина, В. Новикова, В. Толстых, И. Шайтанова и др.). Мы стремимся выявить органичность связей художественной рефлексии В. Высоцкого с культурным контекстом, в ряду которого находятся художники, так или иначе тяготевшие к жанру антиутопии. И это не только русская национальная культура, с её тенденцией к созданию зримого образа нежелаемого будущего, к воплощению сатирических или негативных утопий, представляющих, как правило, критический взгляд на современность и будущее (например, Ф. Достоевский, М. Салтыков-Щедрин, Н. Фёдоров, Н. Гумилёв, Е. Замятин, А. Чаянов, А. Платонов, М. Булгаков, В. Набоков, Д. Хармс, А. Зиновьев, А. Твардовский, В. Ерофеев, Ф. Искандер, Ю. Мамлеев и др.). Но данный контекст можно расширить, включив в круг поэтических ассоциаций В. Высоцкого, например, Ф. Кафку, Дж. Оруэлла, О. Хаксли. При этом близость многих художественных решений заставляет думать чуть ли не о цитации.

Антиутопия всегда строится на утопических мотивах, и в этом её важнейшая типологическая особенность. Поэтому антиутопия обычно состоит с утопией в отношениях диалога. Однако здесь происходит характерная для антиутопии инверсия утопической тематики. Не всегда антиутопия выливается в самостоятельное произведение, она нередко растворяется в литературных произведениях других жанров – социальных романах, фантастических рассказах, поэтических лирико-философских и метафорических текстах. У В. Высоцкого, в соответствии с традицией русской литературной антиутопии, апокалипсическое ви́дение редко выражается через прямую иронию, скепсис по отношению к оптимистическим прогнозам исторических и эсхатологических судеб человечества. Чаще он обращается к гротеску, аллегории, обострённой реалистической, либо пародийно-натуралистической выразительности, сюрреалистической символизации двух основных для антиутопии сквозных мотивов «земного рая», «золотого века» и свободы самоопределения человеческой личности в условиях несвободы.

Один из характерных для утопии и, соответственно, и для антиутопии, приёмов, – это обращение к сюжету путешествия, странничества или неожиданного открытия неведомой страны, которая может не иметь ничего общего с неким конкретным местом на географической карте, подобно гумилёвской «Индии Духа». У Высоцкого обозримый мир национально-ментального ландшафта даётся не в статике, не исчерпывается только чудесной сказочностью, – он разворачивается, движется, как бы выявляя в процессе пристрастного созерцания его лирическим героем весь драматизм и противоречивость своей социально-исторической и национально-метафизической судьбы (см. «Купола»). При этом семантика концепта странствия в границах русской культуры определяется архетипической памятью, где странник – фигура сакральная, освящённая экзистенциональным выбором между мирами – истинным, идеальным, миром реализовавшейся утопии и миром неистинным, миром чудовищной подмены, неправды, провокации мечты.

Культуре, как и личности, для подлинного самосознания нужна другая культура, другая личность, через творческий диалог с которой она проявляет то, что в ней вызревает подспудно с наибольшей степенью полноты. Апеллируя к утопической ментальности, В. Высоцкий закономерно входит в культурный контекст архетипической символики, по-своему интерпретируя ключевые для неё сюжеты и темы. Особенно характерны в этом смысле гротескные метаморфозы, которые претерпевает в его поэзии программный для антиутопической архетипики образ так называемого Хрустального Дворца, ведущий свою генеалогию со времён платоновской аллегории о пещере. Философ в аллегорической пещере Платона, оказавшись в реальном мире, впервые увидел настоящее солнце, а не его отражение.

Рассказ философа у Платона воспринимается обитателями пещеры как фантазия, поскольку они привыкли к теням-отражениям внешнего мира на стенах пещеры, то есть к искажённому образу действительности. Антиутопические тексты впоследствии принимают за точку отсчёта, пещеру Платона – реализованную утопию – её перевёрнутый ослепительный мир. Если у Н. Чернышевского в романе «Что делать?» земной рай предстаёт в образе хрустального дворца, то антиутопическая русская традиция демонстрирует разные варианты, пародирующие счастливый утопический мир Платона. Творческая рефлексия В. Высоцкого оказывается корреспондирующей и с позицией героя Ф. Достоевского, который не желает нести свой кирпичик на строительство хрустального дворца, если в его основании заложена слезинка хотя бы одного замученного ребёнка («...ему всё кажется сдуру, что это острог...» [3]), и с трезвыми опасениями Е. Замятина, рисующего казарменный рай «хрустально-неколебимого, вечного Единого Государства», и с пророческими гротесками А. Платонова, увидевшего на месте «неимоверного дома» общую яму для трупов. У В. Высоцкого открываемая взору героя-путешественника сокровенная, заповедная Русь обнаруживает в своём страшном лике черты даже не архаического варварства, а онтологического вырождения: «Кто ответит мне – / Что за дом такой, / Почему во тьме, / Как барак чумной? / Свет лампад погас, / Воздух вылился... / Али жить у вас разучилися?» [2, с. 27.]. Дорога отождествляется в народном сознании с долей, судьбой, жизненным путём, дом – это цель поиска. Конкретная судьба героя, его индивидуальный поиск в данном случае выражает общенациональные, родовые начала, сливается с ними. Не Беловодье, не Град-Китеж, не святое место открывается герою-путешественнику как архетипическая цель: ожидаемое оборачивается неожиданно страшным, образ – образиной, искомое, идеальное – воплощением исторической национальной неподвижности и духовной, ментальной несостоятельности: «А в ответ мне: «Видать, был ты долго в пути / И людей позабыл, / Мы всегда так живём... / Траву кушаем, век на щавеле, / Скисли душами, опрыщавели, / Да ещё вином много тешились, / Разоряли дом, дрались, вешались...» [2, с. 27]. Горькая ирония демифологизации образа небесной благодати, Вечности у Высоцкого впрямую диалогична по отношению к философской рефлексии Ф. Достоевского. Вспомним кощунственные фантазии Свидригайлова о Вечности, будто бы представляющей собой всего-навсего баньку с пауками. У поэта образ «баньки по-белому» – олицетворение некоего нравственного чистилища, адской исповедальни. Концентрация поэтической метафоры здесь созвучна с размахом мысли о природе человека в письмах молодого Ф. Достоевского: «Какое же противозаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных

грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира» [4].

У Высоцкого устойчив мотив не только связанности двух миров – земного и небесного, их взаимозависимости, взаимопроницаемости, но и способности созерцать внутренним духовным зрением третью, «ненаблюдаемую реальность» [5]. Отсюда гротеск, сюрреализм, экзистенциально-метафизическая трансформация в его творчестве. Отсюда же и притчевая многозначность его образного сознания (см. «Правда и ложь», «Две судьбы», «Тушеноши» и др.). Особенно интересен в этом смысле жанр сновидения, столь типичный для русской утопической и антиутопической традиции. Своей фантастической стилистикой он обеспечивает ощущение экстраординарности, многозначности происходящего, синтезирует образ неземной райской благодати, блаженства, либо катастрофы вселенского безобразия. Таковы сны о России у Сумарокова, Радищева, Салтыкова-Щедрина, Чернышевского, Достоевского, М. Булгакова, В. Высоцкого. Жанр сновидения неразрывно связан в любой культуре, в том числе и в русской, с извечной мечтой об идеальном мире, об «ином царстве». Вместе с тем, «иное царство» – это царство мёртвых. Как правило, в «иной мир» герой попадает во время болезни или сна. Болезнь как бы «разъедает» земную оболочку человека, и он становится более чувствительным к прикосновениям других миров. Об этом рассуждает Свидригайлов у Достоевского. От земной жизни далёк не только больной человек, но и спящий. Таким образом, сон, болезнь, а затем – смерть – последовательные фазы перехода из «этого» мира в «тот». Запредельные, потусторонние, апокалипсические, пророческие сны видят герои Достоевского (Раскольников, Свидригайлов, «смешной человек»), М. Булгакова (полковник Турбин, Маргарита). Все эти и некоторые иные смыслы (скажем, сновидчески ирреальный символ «заблудившегося трамвая» Н. Гумилёва или антитоталитарная фантасмагория А. Твардовского «Тёркин на том свете»), вплетаясь в образно-философскую мысль В. Высоцкого, активно творившего в 70-е годы XX века, расширяют ассоциативное поле его собственного воображения. Один из устойчивых у Высоцкого приёмов создания картины мира-перевёртыша, выворачивания на изнанку сущностных ценностей утопии, чудовищного обмана, травестирования идеала, оборотничества бытия, – это развитие образного сюжета бредового сновидения, галлюцинации, балансирования на грани реальности и болезненной иллюзии. Содержательно – это всегда дорога. В архаической культуре Руси дорога всегда демонизировалась и сулила впереди переход в потусторонний мир. Высоцкий органично продолжает развитие бесконечной цепи сюжетов мировой культуры, связанных с путешествием в царство мёртвых (Геракл, Орфей, дантовская «Божественная комедия», сошествие в ад Иисуса Христа в христианской традиции). В его творче-

стве открывается мир, находящийся у входа к Небу, а апокалиптика ментально-национального сознания и апокалиптика отечественной истории (Триста лет под татарами – жизнь ещё та: / Маета трёхсотлетняя и нищета. / Но под властью татар жил Иван Калита, / И уж был не один, кто один против ста. / Пот намерений добрых и бунтов тщета, / Пугачёвщина, кровь и опять – нищета...») [2, с. 444] осмысливаются в системе универсальной оппозиции профанного и сакрального. Символизм и историчность не противоречат друг другу. Обе формы реальности соединяются в художественном синтезе. Архетипы как готовые системы образов вместе с эмоциями, ритмами, метафорами у Высоцкого подобны всеохватывающим притчам, их значение доступно лишь частично, их глубинное значение остаётся тайной, существующей задолго до появления самого человека и выходящей далеко за пределы человеческого. Рай и Ад оказываются связанными подвижно и диалектично благодаря горькой иронии автора, сарказму отчаяния, амбивалентному смеху, вообще амбивалентному отношению автора к миру, его трагическому сознанию относительности всего сущего.

В перевёрнутом мире Рай оборачивается Адом. Архетип Рая организует пространство мифа вверх, но поэт вводит в контекст мифа реальность истории, связывает два начала – Небо и Землю, метафизику и историю: «Прискакали – гляжу – пред очами не райское что-то: / Неродящий пустырь и сплошное ничто – беспредел / И среди ничего возвышались литые ворота, / И огромный этап – тысяч пять – на коленях сидел» [2, с. 464].

Метафора вертикали, магического полёта вверх здесь символизирует крушение духовной вертикали не только для личностного самосознания, но и для общенационального, исторического, ментального: «И измученный люд не издал ни единого стона, / Лишь на корточки вдруг с онемевших колен пересел. / Здесь малина, братва, – нас встречают малиновым звоном! / Всё вернулось на круг, и распятый над кругом висел» [2, с. 464].

Конкретизация исторической судьбы народа и его национально-культурной трагедии в таком контексте лишь увеличивает и углубляет масштаб поэтического переживания и обобщения: «Сколько веры и лесу повалено, / Сколь изведано горя и трасс! / А на левой груди – профиль Сталина, / А на правой – Маринка – анфас» [2, с. 185].

Итак, Рай у Высоцкого представляется некой сюрреалистической карикатурой – хаотическим прибежищем – обледеневшим снежным Адом. Рай у Высоцкого – это место, по всем приметам, не предназначенное для счастья, блаженства. Атрибуты Ада и прежде всего символика льда – вот его определяющая характеристика: «Вот и кущи – сады, в коих прорва мороженых яблок... / Но сады сторожат – и убит я без промаха в лоб...» [2, с. 464].

Культурная атрибутика Ада у Данте включает дно пропасти в ледяном озере Коцит. Это место вечного наказания и проклятия, это царство, по Данте, тьмы и мороза, лишённое света и тепла, исходящих от Господа. В самой глубокой пропасти Дантова Ада находился Сатана, которого изображали в виде посиневшего от холода существа, навеки застывшего во льду замерзшего озера. У Высоцкого пространства Ада и Рая сливаются, противоположность небесного, возвышенного райского оборачивается земным, греховным, льдом истории, лагерной зоной. Исторический Ад и Ад потусторонний у В. Высоцкого зеркально тождественны: «Зря пугают тем светом: / Тут – с дубьём, там – с кольём – / Врежут там – я – на этом, / Врежут здесь – я – на том...» [2, с. 200].

Осквернённым, как у Н. Гоголя в «Вие», представляется Высоцкому и сакральное место земного пространства, где при жизни возможен прорыв эмпирического, профанного времени. По М. Элиаде: «...любое освящённое пространство совпадает с Центром Мира» [6]. В первую очередь это относится к Алтарю, вообще – к Храму, Дому Бога на Земле. Это аналоги пути на Небо – Оси Мира, Мирового Столпа, Древа Жизни (то же символизируют Лестница, Крест, Распятие, Христос). У Высоцкого образ церкви оборачивается кабаком, делая невозможным спасение для личности и для истории: В церкви – смрад и полумрак, / Дьяки курят ладан... / Нет, и в церкви всё не так, / Всё не так, как надо! [2, с. 164].

Поэтическая рефлексия В. Высоцкого оказывается созвучной контексту гуманитарной отечественной культуры XIX и XX веков, в частности, идеям русского философа Н. Бердяева, который говорил, что «утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше» [1]. Однако в реальной мировой истории они осуществлялись только в форме антиутопий.

Вместе с тем не менее устойчив у Высоцкого и другой архетипический мотив антиутопического характера, связанный с напряжённой мыслью поэта относительно проблемы свободы самоопределения личности в условиях тотального освобождения от свободы. Вот почему концепт странствия у поэта маркирует задачу жизнетворчества. Странствие – это метафора самоидентификации, своего рода инициация. Чтобы обрести новое качество, нужно совершить путешествие духа через умирание к рождению. Выйти на уровень Вечного Времени можно, прибегая к помощи так называемых медиаторов, классическими из которых являются у Высоцкого птица, конь и сам человек в определённой ситуации. У Высокого это экзистенциальная ситуация кризиса, душевная кульминация и крайний, запредельный выбор, когда степень отчаяния личности равна воле решимости к его (отчаяния) преодолению. Такая динамическая ситуация вводит читателя (слушателя) текстов В. Высоцкого в условный художественный мир, управляемый ро-

ком, связанный со всеми существующими религиозно-мистическими представлениями. При этом ментально-национальное, историческое, драма современности – аспекты, организующие целостную смысловую структуру поэтического мышления автора. Апокалиптика ментально-национального сознания и апокалиптика отечественной истории осмысливаются автором в системе универсальной оппозиции профанного и сакрального. Герой-беглец, нарушающий Божий завет, крадущий «райские яблоки», склонный к ослушанию, отступничеству, и тем самым устремлённый к бунту, идёт к прояснению сущностного плана собственной личности, раскрытию смысла собственной судьбы («Очи чёрные», «Кони привередливые», «Я из дела ушёл», «Райские яблоки», «Памятник»). У Высоцкого архетип странника, беглеца Адама имеет несколько смысловых ипостасей: амбивалентность Адама и Христа, по библейской традиции, и одновременно – кьеркегоровской, пересекающейся в одном герое метафизике Дон-Жуана и Фауста. Речь не просто о трагической судьбе человека в мире, а в психологическом и поэтическом планах этот сюжет «духовного странничества», свободного перемещения и возвращения назад в системе оппозиций «вертикаль-горизонталь», «верх-низ», «там-здесь» выступает как символ нового рождения, выявляющий истинное предназначение поэта.

Художественно-философская проекция на мистериальную архетипику «смерти-воскресения-преображения» здесь сближает Высоцкого в то же самое время и с художниками XX века (Ф. Кафка, В. Набоков и др.), которых интересовала трагическая судьба человека в обезличивающемся мире. Аллегоризм, гротеск многих его текстов (см., например, «Тушеноши», «История болезни», «Ошибка вышла», «Гербарий») воссоздаёт образ тоталитарного, агрессивного по отношению к человеку мира. Это тоже своего рода «тот свет», мир небытия, – хотя Высоцкий конструирует условную модель, воссоздавая условно-фантастические и в то же время убийственно реальные, обыденные обстоятельства, рисуя обречённость человека, его загнанность и метафизическую неизбежность отчуждения и гибели личности. Это та атмосфера «Процесса», которая по-прежнему с нами, хотя сам «Процесс» уже как будто закончился: «И вся история страны – история болезни» [2, с. 406.].

Сюжет «Гербария» строится на развёртывании двух метафор – театра марионеток с его призрачными на грани галлюцинации декорациями, и – чудовищного гербария насекомых особей, где «паук на мозг мой зарится, / Клопы кишат – нет роздыха,.. / Когда в живых нас тыкали / Булавочками колкими – / Махали пчёлы крыльями, / Пищали муравьи, – / Мы вместе горе мыкали – / Все проткнуты иголками, – / Забудем же, кем были мы, / Товарищи мои...» [2, с. 414].

У героя остаётся один незаконный путь – бегство, чтобы избегнуть участи очередного пронумерованного и инвентаризированного «экспоната» среди других. Надо только сделать усилие над собой и почувствовать себя свободным, как набоковский Цинциннат. «Пора уже, пора уже / Напрячься и воскресть!» [2]. Воскресение – это не только спасение героя, но и обретение жизненного выхода для всего живого, размыкающего собой мертвый лёд Антирая, Системы, Гербария и конец всесилия царства мёртвых догм, обстоятельств, расчеловечивающих, выморочных мифов в жизни живых. В «Райских яблоках» герой возвращается на грешную землю, подобно «смешному человеку» Достоевского. Теперь, когда он увидел реальный образ «золотого века», он полюбил настоящую жизнь со всеми её страданиями и мучениями, уверовал в возможность человеческого счастья. Его обретение – «ледяные плоды» нового знания – это плоды горького преображения и онтологического прозрения личности, того самого, которое пережил ещё Ф. Достоевский: «Конечно, есть великая приманка жить хоть не на братском, а чисто на разумном основании, то есть хорошо, когда тебе всё гарантируют и требуют от тебя только работы и согласия. Но тут опять выходит загадка: кажется, уж совершенно гарантируют человека, обещаются его кормить, поить, работу ему предоставить – и за это требуют с него только самую капельку его личной свободы для общего блага... Нет, не хочет жить человек и на этих расчётах, ему и капелька тяжела. Ему всё кажется сдуру, что это острог и что самому по себе лучше, потому – полная воля! И ведь на воле бьют его, работы ему не дают, умирает он с голоду и воли у него нет никакой, так нет же, все-таки кажется чудаку, что своя воля лучше» [3].

Думается, что сформулированные нами подходы и наблюдения позволяют заметить плодотворную взаимосвязь творчества В. Высоцкого с мировой и отечественной культурой.

Библиографический список

1. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. – М. , 1990. – С. 178.
2. Высоцкий В. С. Сочинения. – М., 2003. – В 2 т. – Т. 1.
3. Достоевский Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях / полн. собр. соч.: в 30 т. – Т. 5. – Л., 1981.
4. Достоевский, Ф. М. Письма / полн. собр. соч. : в 30 т. – Т. 20. – Л., 1979.
5. Франк С. Л. Предсмертное. Воспоминания и мысли. – М, 1990.
6. Элиаде М. Космос и история. – М. , 1989.

АВТОРСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ МИФА В НОВОМ ТЕКСТЕ (на материале романов Л. Улицкой «Медея и её дети», К. Вольф «Медея. Голоса», А. Борисовой «Земля удаганок»)

С. Н. Барашкова, С. Ф. Желобцова
Северо-Восточный федеральный университет им. М. К. Аммосова, г. Якутск, РФ

Summary. Comparative analysis of the works of L.Ulitskaya, R.Volf and A.Borisova allows to disclose the meaningfulness of a certain archetype in various texts. Their address to mythological images and plots acquires a gender meaning.

Key words: archetype, mythological, gender, L. Ulitskaya, R.Volf, A. Borisova.

Новая литературная ситуация рубежа веков актуализирует проблему неомифологизма как главного принципа современной прозы. По теоретической классификации В. П. Руднева [3, с. 237] – это ориентация на архаическую, классическую и бытовую мифологию, в основе которых, циклическая модель времени. Структурный анализ названных романов проявляет сложность организации материала, функциональность специфического женского видения действительности, определяемые оригинальным художническим талантом писательниц. Историческое развитие русской и западноевропейской литератур, подчиняясь ментальным закономерностям, обнажает тот контент, на котором создаётся литература сегодня. Опыт сопоставительного анализа женских страниц западноевропейской, русской и якутской литератур на примере романов Кристы Вольф, Людмилы Улицкой и Ариадны Борисовой выявляет функциональность архетипа. Идея открытого и скрытого фольклоризма литературы позволяет выстроить не только генетическую траекторию фольклора и литературы, ощутить энергию архетипа. По К. Юнгу [4], в тексте всегда есть архетип, не зависящий от сознательного или не сознательного авторского выбора художественного прообраза. Поэтому многие мотивы, идеи винтажно воспроизводят их первозданную суть. Так, известная архетипическая парадигма, оптимизируя эпическое начало, делает персонажи узнаваемыми в социальном плане, по-человечески близкими современному читателю. В романе Л. Улицкой даётся детальная генограмма семьи Медеи Синопли в её исторической хронологии. Конрапунктами сюжета становятся даты рождения детей, годы семейного брака, сведения о родственниках, имена людей из близкого круга. Традиционная семейная история фокусирует все события и в романе «Медея. Голоса» К. Вольф. Для её Медеи значимы воспоминания о том, как пришёл корабль аргонавтов за золотым руно, первая ночь с юношей, имя которого (Ясон) заставило одно-

временно сжаться сердце от счастья и предчувствия потери. Позднее дочернее раскаяние будет не раз возвращать её к образу отца, фотографически воспроизводя двор детства, позиционируемый как символ счастья.

Л. Улицкая с житейским опытом и профессионализмом генетика по специальности, понимающей ценностность рождения жизни в хронотопе мироздания, воссоздаёт органику бытового и бытийного: «Там между большим орехом и старым айлантом была натянута веревка, и Медея, проводящая обыкновенно свой обеденный перерыв в хозяйственных хлопотах, развешивала густо подсинённое белье. Тёмно-синие тени гуляли по голубому полотну латаных простыней, простыни медленно, парусообразно выгибались, грозя развернуться и уплыть в грубо-синее небо» [2, с. 48]. Пунктиры судьбы Синопли, мать которой оставила Батуми ради грека Георгия, повторяют яркие события жизни дочери царя Колхиды и якутской героини Нарьяны, наполняются силой мудрого всепонимания. Вдовствующая крымская гречанка обладает редким даром почти мистической наблюдательности и умением одарять всё окружающее смыслом. Бездетная Медея магически притягивает к себе людей, создавая семью, которую неистово любя, не сохранила «первородная» Медея. В романе Кристы Вольф «Медея. Голоса» неклассическая трактовка образа придаёт характеру героини совершенно неожиданные черты: «Вот оно, значит, как. Вот к чему всё идёт. Они позаботились о том, чтобы и последующие поколения звали меня детоубийцей. ... Что мне остаётся? Проклясть их ... Куда мне теперь? Можно ли помыслить такой мир, такое время, где я пришлась бы к месту? Некого спросить. Это и есть ответ». Писательница отвечает на этот вопрос сама: «Когда-нибудь мы обязательно встретимся. Хочется верить, что теперь она подле нас, это тень с магическим именем, в котором сошлись времена и эпохи, сошлись болезненно и нестерпимо. Тень, в которой наше время настигает нас. Это женщина, неистовая... Теперь мы слышим ... голоса» [2, с. 98].

Эпический роман «Земля удаганок» А. Борисовой, ставший открытием современной якутской литературы, имеет авторское жанровое определение как роман-олонхо и является опытом воссоздания якутских национальных традиций, обрядов, мистических легенд фольклорного происхождения. Следует отметить, что олонхо является каноническим текстом устного творчества якутов, признанный ЮНЕСКО нематериальной сокровищницей в антологии духовной памяти народов мира. Пространственные категории романов связаны с своеобразными «чакрами» земли (Крым, Средиземное море, долина Элен), обеспечивающими героев живой энергетикой, наделяющими героев сильными чувствами. Нарьяна, жена воина обладает даром ясновидения, люди называют её ведуньей. Подобно Медее Синопли и Медее из Колхиды она знает язык

природы, её туеса полны кореньями трав, Нарьяна умеет без кремня и кресала высекать огонь, распознаёт знаки судьбы. Изначальным посылом к трагическому сюжетному контрапункту является отсутствие детей или их потеря, когда обрывается пуповина связи мать-дитя. Героиня А. Борисовой нарушает древний закон, запрещающий женщине семь дней до родов и семь дней после показываться огню. Холод, пронизывающий северный ветер заставили её разжечь костер под песнь-молитву: «Оберегающий дух великого огня! Прошу, заверни в своем тесном, спрячь в своём круглом, замкни в своём жгучем! Не пускай сюда демона с ледяными глазами, с горящими каплями крови вместо зрачков!» [1, с. 38] Смещение временных пластов в экспозиции романа А. Борисовой развивает идею архетипа, в соответствии с которым роженица видит в окне современной больницы неописуемо страшное лицо («Зрачки в ледяных глазах призрака разгорались, как стремительно приближающиеся автомобильные фары» [1, с. 3] Молодая мать, превозмогая боль и ужас, под молитвы врача-интерна и пожилой санитарки рожает ребёнка. Концепт жизни, продолжение рода человеческого, семьи реализуется в финальных размышлениях писательницы о капле, в которой зарождается Земля-младенец, соотносимых с сокровенными тайнами героинь Л. Улицкой и К. Вольф.

Оптимизация мифологической традиции, предпола-гающая стилизацию мифологических образов и сюжетов вкупе с новейшими художественными тенденциями, в творчестве писательниц получает гендерное осмысление, по-женски раскрывая причинно-следственную связь. Ориентируясь на расширение жанровых границ, русская писательница деконструирует образную и символическую структуру мифологического клише и жизненным кредо реабилитирует ту Медею, имя которой она носит. А Криста Вольф развеивает досужую людскую молву о Медее-детоубийце. Она своеобразно интерпретирует миф, позиционируя жертвенность Медеи в борьбе между варварской Колхидой и цивилизованным Коринфом. Умение А. Борисовой думать о жанре неординарно делает узнаваемый стиль писательницы, востребованной читательской аудиторией. Эстетика текста романов современных художниц открывает новое отношение к мифологическим образам, формируют другой уровень архетипического содержания женской миссии на земле.

Библиографический список

1. Борисова А. Земля удаганок: роман-олонхо. – Якутск, 2008.
2. Вольф К. Медея. Голоса. – М., 2006.
4. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М., 1997.
3. Юнг К. Архетип и символ. – М., 1991.

МИФОЛОГЕМА «МИРОВОГО ДРЕВА» В БРИТАНСКОЙ ДРАМЕ-ПРИТЧЕ XX ВЕКА

С. Г. Комаров
Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия

Summary. The article is devoted to the World Tree concept in a context of plays by XX century British playwrights - John Galsworthy, Harold Pinter and Brian Friel. The author is convinced: that mythological image allows the playwright to enter into the text a parable orientation. Besides, the reference of writers to a considered archetype has become frequent by the end of XX century. It means, that the drama-parable became one of the most interesting genre modification in last time.

Key words: mythological image, the World Tree, parable, chronotop.

Мировой театр XX века претерпел существенные изменения, касающиеся жанровой природы драматургических текстов. Оформились новые жанровые образования, обладающие синтетичностью поэтики. В числе таких форм – драма-притча, «сквозная» жанровая структура, представляющая собой драматическое произведение морально-философского характера с условным хронотопом и аллегорико-метафорическим сюжетом, предполагающим возможность осмысления изображаемой автором действительности в свете архетипических моделей.

Такие модели присущи творчеству британских писателей и касаются не только персонажей произведений, но и различных аспектов хронотопа. В числе вторых наибольшую распространённость получила мифологема «мирового древа», являющаяся универсальным образом не только британской драматургии, но и в целом искусства XX века. «Это пластическая модель обжитой макросферы, гигантский универсальный образ жизнеустройства (вертикаль «ветви, ствол, корни» вбирает в себя многоообразные смыслы – «небо, земля, подземное царство»; «будущее, настоящее, прошлое»; «голова, туловище, ноги»; «огонь, земля, вода»...)» [1].

Несмотря на значимость символического образа «мирового древа» в контексте британской драмы XX века, с таких позиций пьесы английских и ирландских авторов не рассматривались, что делает данное исследование актуальным.

Общая функция рассматриваемой мифологемы – введение в текст притчевого компонента и усложнение в связи с этим нравственно-философского комплекса произведения. Частные функции, связанные с конкретными пьесами, нуждаются в уточнении. В той или иной степени, открыто или скрыто, символика «мирового древа» обнаруживается в творчестве многих британских драматургов XX века. Однако наиболее явственно она раскрывается в пьесах трёх авторов – Джона Голсуорси, Гарольда Пинтера и Брайена Фрила.

По поводу первого из трёх авторов Леон Шалит справедливо заметил: «В лице Джона Голсуорси Англия имеет выдающегося писателя и человека ума и сердца» [2]. Голсуорси принадлежит созданная в 1907 году пьеса «Джой»(«Joy»). В ней автор вводит мифологему «мирового древа» с помощью двух разноплановых образов – древнего бука и грозы. Действие пьесы разворачивается около огромного бука. Его образ связан с древней символикой, отражающей представления людей о мироустройстве. Символика эта неоднопланова и неоднозначна. К примеру, в скандинавской культуре бук олицетворяет древнее знание, открываемое в древних рукописях и заклинаниях. Бук выступает проводником из знания прошлого к знанию будущему. В греческой мифологии бук посвящён Зевсу и является символом процветания и обновления. Зевс, как правило, ассоциируется с грозой.

В свою очередь, образ грозы также высвечивается в драме «Джой». Это отражено в репликах персонажей. Впервые слово «гроза» произносит мисс Бук в конце первого акта, причём произносит дважды. Эта фраза следует сразу за ремаркой, сообщающей о том, что вбегает с букетом роз семнадцатилетняя Джой и замечает возле матери своего «недруга» Мориса Левера. Эрнест Блант в разговоре с собеседниками – Морисом Левером, мисс Бук и Джой – делится своей уверенностью по поводу того, что на следующий день разразится гроза. На что мисс Бук отвечает, что, по её мнению, гроза разразится ещё сегодня. Реплика мисс Бук не была воспринята окружающими адекватно смыслу, заложенному в ней: почтенная гувернантка имела в виду не атмосферное явление в виде грозы, а грозу как конфликт, который должен обостриться между Джой с одной стороны и миссис Гвин и Морисом Левером с другой.

Итак, «бук», «гроза» в драме «Джой» являют собой фрагменты древней мифологемы, когда-то единого образа мирового древа. «На протяжении многих веков образ этот участвовал в строительстве человеческой культуры; есть основания полагать, что в духовной, психической жизни людей он оставил весьма ощутимый, глубокий и резкий след» [3].

Основная семантическая нагрузка в раскрытии имплицитной мифологемы мирового древа в рассматриваемом тексте лежит на образе бука. Фактически в тени его ветвей развивается всё действие. Важной деталью этого громадного дерева является большое дупло, и автор неоднократно называет его «дуплистым буком». В дупло можно войти не одному человеку и скрыться в нём. Ещё можно скрыться за деревом и в его ветвях, обладающих густой листвой. Мизансцены персонажей, выстроенные определённым образом по отношению к буку, обладают притчевой символикой.

Эти мизансцены подразделяются на три группы. Каждая из трёх групп сопоставима с конкретной частью мировой вертикаль-

ной оси – небо, земля, ад. Первую группу составляют авторские указания о действующих лицах, которые «обращаясь» к буку, решают жизненно важные проблемы, проблемы духовно-нравственного порядка. Героиня, чьим именем названа пьеса, прячется на дереве в ответственные моменты действия. «Близость» к буку обнаруживают мизансценические ходы Дика Мертона, полюбившего Джой. Мисс Бук, старая гувернантка, воспитавшая и Джой, и её мать, склонна вообще проводить под деревом целые часы своей жизни. Герои первой группы тяготеют к небесной сфере, к воплощению высокого духовного начала.

Ко второй группе принадлежат мизансцены персонажей, которые «общаются» с буком при решении житейско-бытовых мелочей. Супруги Хоуп превратили дупло в кладовку, куда и заглядывают при необходимости. Персонажи этой группы находятся в промежуточном состоянии: не обнаруживая в себе стремления к «небесному», они существуют в обыденном мире, который пока не превратился в ад.

Наконец, в третью группу входят мизансцены героев, которые обнаруживают полную индифферентность по отношению к древнему дереву: словно они не живут, а пребывают в инфернальном мире. Такой видит автор Лети Блант, дочь Хоупов, и её супруга Эрнеста.

Таким образом, ключевые мизансценические ходы, прописанные Голсуорси в пьесе «Джой», детерминированы мифологемой мирового древа, конкретизированной локальным образом бука. Эта заданность мизансцен персонажей позволяет прояснить природу притчевого конфликта пьесы, фундаментального для всей мировой драматургии XX века, – противоборство духовно-нравственных принципов существования и пошлой повседневности.

Другой британский драматург – Гарольд Пинтер – спустя половину столетия создаёт пьесу «Комната» (1957), в которой мифологема мирового древа воплощается через образ дома.

Художественные принципы Пинтера принципиально отличаются от драматургических «канонов» Голсуорси. Пинтеровские произведения «чрезвычайно убедительны при условии, что мы не задаём себе вопрос: в чём нас должны были убедить?.. Пьесы нацелены на то, чтобы вызвать у публики озадаченность, раздражение, страх, ощущение бессилия, чувство беспомощности, негодования, резкой враждебности» [4].

В доме, представленном в первой драме Пинтера, находится комната, являющаяся местом действия. Пребывание героев в комнате уподоблено человеческой жизни как таковой, что соотносится со средней частью мировой оси. Что касается царствия небесного, то в пьесе есть несколько знаковых моментов, указывающих именно на эту часть вертикальной схемы. Во-первых, одна из героинь – миссис Сэндз – утверждает, что вблизи от дома видела звезду на небе. Во-

вторых, неоднократно упоминается чердак, который в данной схеме также соответствует верхней части мировой вертикали. Нижнюю часть мирового древа, преисподнюю, символизирует часто упоминаемый в произведении подвал. Все персонажи «Комнаты» боятся оказаться в подвале, где сыро, жутко и неуютно, но сама «подвальная» атмосфера постоянно проникает в их жизнь, в то время как «звёздное небо» воспринимается ими как явление несуществующего порядка. Именно поэтому трансформированность древней мифологической модели у Пинтера проявляется в том, что бытование героев на среднем этаже пространственной схемы превращено в ад. «Действительность в глазах Пинтера, – размышляет по этому поводу А. Дорошевич, – продала свою душу дьяволу. И виноваты сами люди, добровольно включившие себя в класс вещей, чтобы не быть отягощёнными излишним интеллектом и моральными нормами, которые интеллект устанавливает» [5].

Если в произведениях Голсуорси и Пинтера мифологема мирового древа встречается как частный момент, не касающийся многих авторских текстов, то в драматургии Фрила она представляет собой явление всеохватывающего порядка. Этот образ проявляется в произведениях ирландского писателя как эксплицитно – в сценическом хронотопе, так и имплицитно – в репликах персонажей.

В драме «Почётные граждане» («The Freedom of the City») (1973) мировое древо находим в структуре сценического хронотопа: действие, развивающееся на планшете сцены, сочетается с событиями, происходящими за городской стеной, то есть на возвышении в задней части сцены. Два разных вертикальных уровня сценического пространства уподобляются двум частям структуры мирового древа. Кроме того, это древо представлено в своём распространённом инварианте – как перевёрнутое: непосредственно на сцене видим верхнюю его часть, на возвышении, за городской стеной – среднюю, то есть обычный земной мир, а над ним предполагается мир инфернальный. Перевёрнутость мирового древа отражает геометрию нижнего мира, в котором все явления представлены в перевёрнутом виде. Такая коннотация символического образа соотносится с действием, происходящим на сцене: отношения между людьми, показываемые Фрилом, также «вывернуты наизнанку». Трёх невинных граждан объявляют преступниками и уничтожают как злостных террористов. После того, как эти люди оказались расстрелянными, происходит второй этап «вывернутости» отношений: их объявляют национальными героями. Имплицитный образ мирового древа в пьесе – шифр к трактовке изображаемых автором событий.

В драматической притче «По доброй воле» («Volunteers») (1975) вертикальная основа образа мирового древа также «зашифрована» в сценическом хронотопе. Котлован раскопок, где происходит действие, представляет собой нижнюю часть, ассоциирующуюся с

преисподней, средняя часть (нынешний мир людей) виднеется над головами копателей, верх – небо над головой, связанное с понятием рая. Принадлежность персонажей нижней или средней части знакового древа определяет расстановку сил в драме и суть притчевого конфликта.

Ключом к трактовке притчевого сюжета пьесы «Нужен перевод» («Translations») (1980) является образ майского дерева, представленный в реплике Мейре. Майское дерево, как известно, есть вариация образа мирового древа. Символический образ «древо мира» не всегда имплицитно выражен как трёхсоставный объект. Он распадается на составные компоненты, наиболее значимыми среди которых являются те, которые принадлежат верхнему и нижнему уровням, и часто в сценическом хронотопе приоритет отдаётся одному из уровней древа, в то время как остальные элементы либо редуцированы, либо проявляются косвенно. Обратим внимание на образы-символы, составляющие структуру мирового древа у Фрила и формирующие в каждом конкретном случае свой инвариант притчевого конфликта.

Образы-символы «храм», «пасхальное воскресенье», «свет», «врата рая». В художественном мире Фрила широко и в разных вариациях представлены образы, восходящие к понятию храма. Храм представляет собой символ небесного. Синонимичность символических образов храма и врат рая подтверждается Священным Писанием. Из видения пророка Иезекииля узнаём о райском саде, который растёт на берегах реки, вытекающей из храма: «Из-под порога храма течёт вода на восток, ибо храм стоял лицом на восток, и вода текла из-под правого бока храма, по южную сторону жертвенника… У потока по берегам его, с той и другой стороны, будут расти всякие дерева, доставляющие пищу: листья их не будут увядать, и плоды на них не будут истощаться; каждый месяц будут созревать новые, потому что вода для них течёт из святилища; плоды их будут употребляемы в пищу, а листья на врачевание» [6]. В то же время врата рая ассоциируются со светом, который сияет непосредственно за ними. В столь же неразрывной связи с храмом и светом находится и пасхальное воскресенье – ключевой праздник христианства, поэтому все вариации единого образа-основы – храма – суть единое целое, являют собой лишь разные грани этого целого.

Структура притчевого конфликта в пьесах Фрила, содержащих образ-символ «храм», определяется тем, как с этим образом соотносятся действующие лица. В ранней пьесе «Кристал и Фокс» («Crystal and Fox») (1968) эпизоды, содержащие мотив храма, окольцовывают основной событийный ряд: в самом начале публике показывают спектакль, где настоятельница миссионерской лечебницы молится Господу перед распятием, в финальной сцене место действия озаре-

но неземным светом, а из уст Фокса звучат слова о том, что он оказался у *врат рая*. Примечательно, что ощутить «райские врата» довелось только одному человеку: Фокс подошёл к перекрёстку четырёх дорог, залитому «райским» светом вместе с женой Кристал, но остался в одиночестве. Совершенно нелепый с житейской точки зрения сюжет, в котором герой отказывается от благополучной жизни, от близких и друзей, мотивируется библейским подтекстом: душа человеческая перед вечностью предстаёт одна, одна достигает райских врат и одна, без сторонней помощи, явится на Страшном Суде. В связи с образом-символом храма в произведении Фокс, находящийся в поиске «райских врат», противопоставлен другим персонажам, ведущим обыденный образ жизни и далёким от духовно-нравственного поиска.

В «Почётных гражданах» образ храма отчётливо проявляется в финальных эпизодах текста и создаётся несколькими элементами. Сначала звучит заупокойная месса в честь трёх погибших жителей города, о чём сообщает публике известный журналист телевидения. Вскоре после этого Фрил завершает действие финальной мизансценой, в которой трое убитых «оживают», озарённые ярким светом. Такой финал, реализующий принцип пасхальности, даёт развитию образа храма завершающий аккорд: вопреки физической смерти герои волею автора *живы*. Внутренний конфликт выражается в том, что трое невинно убиенных противопоставлены остальным персонажам, связанным с обыденным миром. В пьесе «Целитель» («Faith Healer») (1980) образ храма раскрывается через хронотоп Небесного Царства, который является несценическим.

Образы-символы «преисподняя», «котлован», «тьма». Синонимический ряд наименований нижнего яруса образует несколько звеньев: «яма» – «котлован» –«материнская утроба» – «тюремная камера» – «преисподняя». В пьесе «По доброй воле» принадлежность персонажей определённой части представленной вертикальной схемы разбивает их на два лагеря: с одной стороны – люди, имеющие полное отношение к нижнему ярусу, одной из коннотаций которого является «тюремная камера», то есть пять политических заключённых, с другой стороны – представители среднего яруса – тюремный надзиратель Уилсон, руководитель раскопок Джордж и студент-археолог Дес. Налицо враждебное отношение «свободных» людей к заключённым. В драме «Целитель» образ преисподней создаётся во многом благодаря приёму рассказчика. Главный герой Фрэнк является рассказчиком, пришедшим из потустороннего мира, хотя читатель об этом в первом акте ещё не догадывается, поскольку драматическая ситуация окончательно проясняется только в третьем действии. Фрэнк сообщает зрителям, что всю жизнь посвятил целительству – «исцелению верой», как подчёркивает он. Но какой верой? Выясняется,

что веры в Бога он не знал. Напротив, Фрил даёт понять, что герой с молодости страдал одержимостью: «Молодым человеком я играл в это, и оно овладело мной» [7]. Из слов Фрэнка становится очевидным ключевое душевное состояние, которое сопровождало его всю жизнь, – мучительная тревога: «...эти исступляющие, мучительные, сводящие с ума вопросы, отравившие мне всю жизнь» [7]. Притчевый конфликт в «Целителе», определяемый символическим образом преисподней, имеет сложную структуру. С одной стороны, такой конфликт раскрывается через противоборство главного героя, обнаруживающего принадлежность инфернальному миру, и тех персонажей, которые такому миру не принадлежат (к таким персонажам относятся и несценические герои, которых в пьесе немало). С другой стороны, притчевый конфликт являет собой конфликт в сознании самого Фрэнка, который помнит об утрате «храма души» и, принося себя в жертву, пытается тем самым уничтожить зависимость от инфернального мира.

Итак, в драматургии Брайена Фрила образ мирового древа, являясь одним из ключевых элементов поэтики, во многом определяет притчевую заданность его пьес, которая проявляется, как правило, скрыто.

Таким образом, рассмотрение специфики воплощения мифологемы мирового древа в творчестве трёх разных британских драматургов позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, введение в ткань художественного текста рассматриваемого символического образа придаёт первому притчевую заданность, которая проявляется как открыто, так и имплицитно. Во-вторых, способы включения мифологемы мирового древа в драматическое произведение бывают различными – от «случайного» упоминания о данной мифологеме одним из персонажей до придания архетипических черт локальному пространственному образу или всему многоплановому хронотопу пьесы. В-третьих, к концу двадцатого столетия увеличилось число обращений авторов к мифологеме мирового древа. В первой половине прошлого века древний первообраз явственно переосмысливал Голсуорси, который использовал традиционный архетип в частном порядке. Во второй половине XX века уже несколько авторов использовали в своих произведениях рассматриваемый архетип. Это Пинтер, Фрил, а также Шеффер, Арден, не ставшие предметом изучения в данной работе, но входящие в контекст исследовательских поисков. Увеличение количества обращений авторов к рассматриваемой мифологеме вполне соответствует усилению притчевого компонента в британских пьесах второй половины прошлого века, что означает подчёркнутую акцентацию нравственно-философских аспектов человеческого бытия, осмысление традиционных жизненных проблем на новом обобщённом уровне.

Библиографический список

1. Вайман С. Т. Гармонии таинственная власть. Об органической поэтике. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 87.
2. Schalit Leon. John Galsworthy. – New York: Haskell House Publishers Ltd., 1970. – P. 3.
3. Вайман С. Т. Указ. изд. – С. 87.
4. Almansi Guido; Henderson, Simon. Harold Pinter. – London: Methuen, 1983. – С. 21.
5. Дорошевич А. Традиции экспрессионизма в «театре абсурда» и «театре жестокости» // Современный зарубежный театр. Борьба идей и направлений. – М.: Наука, 1969. – С. 162.
6. Книга пророка Иезекииля: 47. 1–12.
7. Фрил Б. Целитель // Иностранная литература. – 2007. – № 11. – С. 151.

SYMBOLIC ELEMENTS IN WILLIAM FAULKNER'S NOVEL "GO DOWN, MOSES"

O. B. Bodnar
Ternopil National Economic University, Ternopil, Ukraine

Summary. The article deals with different types of symbolic elements in W. Faulkner's novel in stories. The author shows the revelation of symbolism from the very beginning already in the title of the novel. There are also investigated symbolic characters throughout the whole novel which are used by the author to show the difference between man and nature and their relations.

Key words: symbol, symbolic exploration, symbolism, spirituality.

We can talk about the great influence of symbolisms and archetypes on famous artists' literary works. Symbols convey special meanings to the reader throughout literary genres. William Faulkner employs symbolism in his novel "Go Down, Moses". We can observe this already from the title of this novel which consists of six stories and one inserted novella "The Bear".

"Go Down, Moses" – as though the Negro spiritual it refers to and the Negro spirituality that dominates this story were also central to the concerns of the book. And perhaps they are, indirectly; spirituals and the mindset of spirituality (shown in this story in Mollie's repeated insistence that her grandson has been sold into Egypt, like a slave in the Old Testament) were in many ways small realms of freedom within the slave experience and represented a kind of inscrutability that white men could not penetrate. In this story, Gavin Stevens does his best to help Mollie retrieve her grandson Samuel (or Benjamin, as she calls him but he is unsettled and unable to penetrate the moaning and wailing Old Testament references with which the Negroes at Miss Worsham's respond to events.

“The Bear” is the centerpiece of “Go Down, Moses”. It is the most intense, focused, and symbolic exploration of the relationship of man and nature. The bear – Old Ben is a symbol of the power and inscrutability of nature. The author describes the bear as immortal, invulnerable, capable of overpowering, wreaking havoc on human settlements and establishments. The hunting is a symbol of man’s attempt to conquer nature. A man is shown in contrast of the nature. Old Ben is a virtually mythic force that only in some years men could bring him down. The death of this animal is also symbolic. Old Ben becomes a symbol both of untamed nature and of some principle of freedom and independence in the human spirit. The symbolism is a bit heavy-handed; the men are no longer allowed to kill any animals.

Another symbol is Lucas’s impersonal desire to possess the gold takes him over completely, even though he is already quite well-off financially thanks to the bequest left him by Buck and Buddy. But the gold seems to represent to Lucas some sort of franchise in the McCaslin family that he has never been able to possess--as though finding Carothers McCaslin's money would be irrevocable proof that he is a real McCaslin. The gold becomes a symbol of the position Lucas has never been able to claim as the rightful heir to the plantation. The only thing that can overcome Lucas's obsession with the gold is Molly, his tiny, wizened wife, whose deep importance to him is symbolized throughout the story by the fire that he has kept burning in the hearth since the day they were married.

We can say that this novel shows the relationship of man to nature, the idea of property and ownership, the nature of the family, the brutal racial conflict at the heart of Southern life, and the nature of inheritance. There are a number of rich, ambiguous symbols in the book. There are also a number of important motifs: familial displacement, whereby characters assume other character's family roles that are not naturally theirs; the betrayal of sons by their; and the slow dilution of quality from the family tree.

Bibliography

1. Faulkner W. Go Down, Moses / W. Faulkner. – New York: Vintage Books: A Division of Random House, 1990. – 250 p.

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ ВЕРХА И НИЗА В РОМАНАХ АЙРИС МЕРДОК И УИЛЬЯМА ГОЛДИНГА

Т. А. Хитарова
Институт современных технологий и экономики,
г. Краснодар, Россия

Summary. This article conveys the idea of symbols of Top and Bottom which play the role of essential categories. William Golding and Iris Murdoch observe these symbols from various positions. Existentialism actualises the ontological sense.

Key words: myth, parable, novel, symbol, archetype.

Такие концепты, как *Верх* и *Низ*, наполненные метафизической семантикой, представлены наиболее ярко в экзистенциалистском романе: ведь экзистенциализм актуализирует онтологические смыслы. Проблема выбора, проблема смерти, отбрасывающей зловещую тень на жизнь, проблема познания и проблема свободы – эти типично экзистенциалистские мотивы – находят отражение и в образах *Верха – Низа*. Экзистенциалистская притча выбирает предельные экстремальные моменты жизни человека, поляризирует до предела разные стороны бытия. Для экзистенциализма характерно противопоставление «явления» и «сущности». Человеческая индивидуальность относится к области «явлений», и они показаны Айрис Мердок и Уильямом Голдингом во всей их сложности. При этом архетипические символы *Верха* и *Низа* выполняют роль сущностных категорий, на фоне которых яснее ощущается хрупкость, неповторимость и затерянность индивидуума с его проблемами, сомнениями, блужданиями.

При этом нужно заметить, что оба автора – А. Мердок и У. Голдинг отнюдь не одинаково, а с разных мировоззренческих позиций представляют символы *Верха* и *Низа*. Если А. Мердок тяготеет к инверсии традиционных смыслов, то У. Голдинг близок к христианскому пониманию, для него сохраняет ценность нравственное начало, и он преодолевает (или, во всяком случае, пытается преодолеть) этический релятивизм постмодернизма, характерный для А. Мердок. Если А. Мердок, играя смыслами, перевертывая общепринятые значения, тяготеет к постмодернистской эстетике, романы У. Голдинга, наоборот, возрождают черты жанра аллегорического романа XVII века (Дж. Беньяна) и являются моральными притчами («moral fable»), что характерно также и для интеллектуального романа – мифа Т. Манна и Г. Гессе. И если у Мердок через сопоставление архетипов *Верха* и *Низа* доминирует тема любви, то у Голдинга акцентирован мотив *Истины*.

Исследование мифологем *Верха* и *Низа* помогает увидеть эти различия, глубоко проникнуть в художественный мир писателей, уточнить своеобразие их эстетических систем, а также подчеркнуть некоторые важные особенности западноевропейской художественной

прозы XX века, а именно: ее концептуальность, тяготение к философскому дискурсу, но при этом сохранение интереса к иррациональному. Если в романе XVIII или XIX века концепты "*Верх*" и "*Низ*" были связаны с социальной или классовой принадлежностью персонажей (Стендаль, Бальзак, Диккенс, Ш. Бронте и др.), то в XX столетии они наполняются более общими символическими и религиозными смыслами, даже при явном отрицании Бога (как у Мердок). Английский роман–притча XX века создаёт диахроническую и метафизическую структуру времени (вертикальная художественная модель) в отличие от синхронной (горизонтальной) модели XIX века. Как пишет русский философ князь Е. Н. Трубецкой в работе «Смысл жизни»: «...наша жажда смысла есть всегда *стремление вперёд* и *вверх* ... душа жаждет подъёма, стремится к горному полёту, и вот почему ей так отвратительно это всеобщее движение – в одной плоскости" [1, с.272]. Движение вверх есть преодоление круга бессмыслицы и суеты.

Библиографический список

1. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни // Русские философы. Антология. – М.: Книжная палата, 1994..

СИМВОЛИКА САДА В РОМАНЕ И. МАКЬЮЭНА «ЦЕМЕНТНЫЙ САДИК»

Ю. А. Шанина
Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, г. Уфа, Россия

Summary. The article is dedicated to the analysis the image of garden in Ian McEwan's novel «The Cement Garden» (1978). The garden represents the earth paradise, the modern model of the world, the cultural tradition of park art with it's special semantic, the reflection of heroes' mental condition. Actualizing different meanings of garden's symbolism, the author sums up European philosophical search and concludes, that the contradiction between nature and civilization cannot decides the question about ways of organizing human morality.

Key words: chronotop, mythologism, nature and civilization, symbol.

Иэн Макьюэн (род. 1948 г.) – один из выдающихся современных английских писателей, лауреат целого ряда престижных литературных премий. Роман «Цементный садик» («The Cement Garden») был написан им в 1978 году и относится к ранним произведениям прозаика, которые создали ему репутацию Макабра английской литературы (от французского macabre — мрачный, жуткий, относящийся к смерти). Произведение, действительно, производит на читателя шокирующее, угнетающее впечатление, поскольку посвя-

щено судьбе четырёх детей, оставшихся сиротами и решившими скрыть смерть своей матери, чтобы избежать приюта.

Данный роман не был удостоен наград, подобно многим другим произведениям писателя, но вместе с тем получил общеевропейскую известность. В 1992 году по нему был снят фильм с одноименным названием знаменитым английским режиссером Эндрю Биркиным. «Цементный садик» неизменно привлекает внимание зарубежных литературоведов: ему посвящены разделы монографий по творчеству Макьюэна (Д. Малколма, Дж. Слея, К. Райна и др.), ряд статей (Л. Волкманна, К. Уильямса). В отечественном же литературоведении его анализ лишь намечен в рецензиях (Е. Венгерская) и обзорах творчества писателя (А. Борисенко, О. Джумайло), что объясняется во многом тем, что впервые на русском языке роман был опубликован лишь в 2008 году.

Целью нашего исследования является анализ художественного пространства романа «Цементный садик». Критики неоднократно отмечали, что его хронотоп во многом напоминает произведения Ф. Кафки, пьесы С. Беккета сочетанием точности отдельной детали и предельной обобщенностью, безотносительностью места и времени действия [10, 218]. Благодаря этому элементы художественного пространства приобретают символический смысл, что, прежде всего, касается сада, который в силу своей архетипичности вызывает в сознании читателя целый ряд мифологических, культурных ассоциаций. Необходимо отметить и то, что пространство романа строится по принципу концентрических кругов: действие разворачивается в доме семьи главного героя Джека. Для окружённого небольшим садом, за пределами которого, в свою очередь, находится город. Этот сад занимает промежуточное положение и призван отгородить обитателей дома от внешнего мира.

Во всех культурах традиционно пространство сада ассоциируется с библейским сказанием о садах Эдема, земном рае, месте достижения совершенной гармонии человека с природой, Богом и самим собой. В романе Макьюэна небольшой сад был разбит отцом Джека, который при жизни уделял ему особое внимание и всячески стремился также придать ему черты идеального пространства: *«Он больше конструировал свой сад согласно плану, чем возделывал его»* [9, 7]. *«Здесь были узкие, выложенные плитами тропинки, которые делали продуманные изгибы, чтобы привести к цветочным клубам»* [9, 8]. Отец Джек «*называл свой сад висячим»* [9, 8], а «в древних традициях сад – образ идеального мира, космического порядка и гармонии – потерянный и вновь обретенный рай» [6, 319].

Соотнесение пространства сада с раем позволяет рассматривать его как отражение духовных устремлений членов семьи Джека. Так, гармоническое состояние видится отцу Джека в полном подавлении всего хаотичного, случайного, свойственного природе, и установлении

диктата порядка, ясности, чёткости, что представляется ему залогом сохранения равновесия в окружающем мире и человеке. Тех же принципов он придерживается и в воспитании своих детей, в основе которого были запрет и его собственная деспотическая власть. Кроме того, согласно Ветхому Завету, в Эдемском саду «произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла» [Быт. 2:9]. Не случайно впоследствии «устроитель каждого сада в любом из стилей озабочен прежде всего разнообразием.< ...> Сад всегда был неким микрокосмом и должен был давать представление о богатстве Вселенной» [3, с. 27–29]. Модель же мира, которую предлагает отец Джека, напротив, совершенно лишена какого-либо разнообразия: *«Он выбирал цветы чётких и симметричных форм. Больше всего он любил тюльпаны. Он не любил кустарники, ни плющ, ни розы. У него не было ничего вьющегося»* [9, 8]. Образ Вселенной, создаваемый человеком XX века, несёт отпечаток стандартизации, механицизма и отражает его претензии на переустройство мира по собственным законам.

В саду отца Джека в миниатюре представлены некоторые традиции садово-паркового искусства, получившие ироничное, гротескное воплощение. Каждая из них связана с определённым значением. *«Одна тропинка спиралью вилась вокруг каменной горки, как будто горная тропа. <...> В самом центре сада была гипсовая фигура танцующего Пана. Был пруд с голубым пластмассовым дном»* [9, с. 8]. Отец Джека соединил черты регулярного сада эпохи классицизма, воплощающего природу, покорённую разумом (его окончательным тожеством должно было стать залитие цементом площадки перед домом), и представления о «Саде любви, где главенствует фигура Купидона, украшающая фонтан» [7, с. 491], получившем распространение в эпоху рококо. С одной стороны, он стремился к рационалистичности и регулярности, преодолевая природную хаотичность, но одновременно божеством этого упорядоченного мира стала фигурка Пана, олицетворяющая «плодоносные, стихийные силы природы» [4, с. 424]. Таким образом, в основе идеала, согласно которому отец Джека строит окружающее его пространство и свою собственную жизнь, обнаруживается неразрешимое противоречие между рациональным началом и устремлённостью к бесконечным наслаждениям, удовлетворению природных инстинктов. В силу обобщённости образов, мифологического подтекста данную дилемму автор представляет как характерную черту всего европейского общества, стремящегося к развитию техногенной цивилизации и одновременно культивирующего чувственность.

В дальнейшем развитие действия в романе связано с деградацией детей, которые остались предоставленными сами себе. Оно сопровождается постепенным запустением сада, что по-разному интерпретируется исследователями. Одни полагают, что простран-

ство сада отражает «тотальное человеческое отчуждение от смыслов» перед лицом абсурдности смерти, поэтому «навсегда лишённый Слова эдемский сад превращается в цементный» [1, с. 253]. Другие считают, что в основе романа конфликт женского и мужского начал, поэтому «весь текст может быть рассмотрен как регистрация пути от жестокого мужского контроля, цементного сада, к более свободному, даже анархическому состоянию, чьим руководящим божеством были мать и Джули» [8, с. 59].

На наш взгляд, центральное место в рассматриваемом произведении занимает проблема становления личности, и в связи с тем, что роман является психологическим, автором актуализирован ещё один традиционный смысл символики сада: «Сад – символ души и свойств, культивируемых в ней» [2, с. 285]. В романе Макьюэна сад выступает как отражение духовного состояния главных героев – группы детей, поэтому их нравственное падение совпадает с постепенным разрушением сада. Точкой отсчёта становится болезнь отца, когда и появляются первые признаки запустения: *«Сквозь трещины в камнях пробивались сорняки, часть каменной горки обрушилась, высох пруд»* [9, с. 10]. После смерти отца: *«В саду каменная горка разрушилась и заросла»* [9, с. 35]. *«Кусты и сорняки завяли, и купальник Джули, яркий и сияющий, был единственной зеленью на садовой горке»* [9, с. 37]. После смерти матери: *«Небольшие тропинки и ступеньки теперь были почти не видны под сплетением коричневатых сорняков»* [9, с. 86]. *«С трудом можно было обнаружить тропинку среди сорняков и чертополоха, пруд был сморщенным куском грязного голубого пластика»* [9, с. 107]. В описании сада по мере развития событий подчёркивается всё большее засилье сорной травы, которая и разрушает порядок, заведённый отцом Джека. Подобно сорной траве существуют и главные герои романа, направляемые лишь природными инстинктами, вне каких-либо ограничений, табу, идеалов и ценностей. Поэтому в итоге их внутренний мир оказывается полностью подчинён хаотическому бессознательному, что получает выражение в инцесте между Джули и Джеком и в абсолютному инфантилизме младшего брата Тома.

В результате в романе в ироническом плане реализуется просветительская утопия Ж. Ж. Руссо. Природное, естественное (сексуальные инстинкты, склонность к насилию) торжествует в душах детей, что отнюдь не влечёт за собой нравственного очищения, поскольку для художника XX века очевидно, что природа внеморальна, а значит близость к природе детского сознания не предполагает нравственной чистоты и невинности. Скорее наоборот, это качество детской психики ставит вопрос о путях формирования нравственной личности, который в романе «Цементный садик» так и остаётся без ответа.

Название произведения И. Макьюэна не соответствует окончательной победе сорняков, которая происходит в рамках сада у дома Джека, где цемент так и не смог препятствовать торжеству естественной стихии. В большей степени определение «цементный сад» (в английском названии отсутствует уменьшительно-ласкательный суффикс) относится к городскому пространству, в описании которого преобладают мотивы пустоты, стандартизации, уныния, заброшенности: *«Блочные высотки стояли на широких площадках потрескавшегося асфальта, сквозь который пробивались сорняки. Они выглядели старше и печальнее нашего дома. На их бетонных стенах были огромные пятна, всегда чёрные, образовавшиеся от дождя. Они никогда не высыхали»* [9, с. 17]. *«Главная улица, на которой расположены магазины, была пуста, если не считать машин. Было воскресенье»* [9, с. 66]. *«Это была уже не улица, а дорога посреди совершенно пустого заброшенного двора. <…> Всё, что осталось от сборных, стандартных домов, были большие плиты фундаментов. Вдоль фундамента остались канавки, где раньше были стены. Сорняки, походившие на салат-латук, росли в канавках»* [9, с. 118]. Общим мотивом, объединяющим пространство сада и города, является мотив противостояния цемента и сорной травы. Городская застройка с её однотипностью, подавлением всего естественного во многом выглядит аналогом сада, который разбивает отец Джека. И если трава в обоих случаях воплощает природное начало, то цемент, несомненно, ассоциируется с цивилизацией. Авторская трактовка этого понятия раскрывается в замечании Джека: *«Большое забетонированное пространство вокруг дома привлекало меня. <…> В смешивании бетона и в его распределении по выровненному саду было очаровательное насилие (a fascinating violation)»* [9, с. 10]. Цивилизация рассматривается как подавляющее начало, агрессивное по отношению к природе. Как и цемент, она может сдерживать инстинктивное, чувственное, но её механистичность, рационализм не способны привнести гармонию во внутренний мир человека и сформировать систему нравственных ценностей, противостоящую хаосу инстинктов.

Таким образом, название становится средством выражения авторской позиции, которая совершенно отсутствует непосредственно в повествовании, поскольку оно ведётся от лица Джека и представляет только одну точку зрения на происходящее. Именно название не позволяет трактовать роман как апологию фрейдизма и привносит оценочный аспект, касающийся духовного состояния современного общества. «Цементным садом» предстает вся европейская цивилизация XX века, устремлённая к регламентации, покорению и подчинению, но в итоге оказывшаяся враждебной самому человеку. При этом природа в романе Макьюэна в противовес традиции не выступает в качестве аль-

тернативного идеала. Согласно концепции данного произведения, ни цивилизация, ни природа не связаны с категорией нравственности, и перед читателем ставится вопрос о том, что же делает человека человеком, к обретению какого рая он должен стремиться.

Мифологические аспекты семантики образа сада делают актуальным вопрос о роли элементов мифологизма в романе И. Макьюэна. На наш взгляд, они обусловлены обращением автора в ранний период творчества к традициям литературного экзистенциализма, влиянием притчи У. Голдинга «Повелитель мух». В целом роман, как и все последующее творчества Макьюэна, не связан с поэтикой мифа. Следуя классификации Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, символ сада в структуре романа «только предполагает мифологическую ситуацию», является «отсылкой к мифу как жанру», «играет роль метаязыка», и «принадлежит сознанию немифологическому» [5, 65]. Иначе в художественной системе произведения отсутствуют черты мифологического мышления и мифологическая традиция выступает в ряду других смысловых ассоциаций. Сад предстаёт в романе И. Макьюэна «Цементный садик» не только как образ земного рая, олицетворение модели Вселенной, но и как культурная традиция садово-парковых ансамблей со своей особой семантикой, как проекция душевного состояния героев. Актуализируя различные смыслы символики сада, писатель подводит итог духовным исканиям западноевропейской культуры и указывает на исчерпанность дилеммы природа и цивилизация в решении вопроса о путях формирования человеческой нравственности.

Библиографический список

1. Джумайло О. Против сентиментальности: Иен Макьюэн // Вопросы литературы. – 2010. – № 6. – С. 242–260.
2. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1995. – 402 с.
3. Лихачёв Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. – СПб.: «Наука», 1991. – 372 с.
4. Лосев А. Ф. Пан // Мифология. Энциклопедия / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2003.
5. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф – имя – культура // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. – Таллин, 1992. – Т. 1. – С. 58–75.
6. Тресиддер Д. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
7. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Майкапара. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.
8. Malcolm, David. Understanding Ian McEwan. – Columbia: South Carolina; University of South Carolina Press, 2002. – 216 p.
9. McEwan Ian. The Cement Garden. – London: Random House, 2004. – 144 p.
10. Williams, Christopher. Ian McEwan's *The Cement Garden* and the Tradition of the Child / Adolescent as 'I-Narrator'//Atti del XVI Convegno Nazionale dell'AIA: Ostuni (Brindisi) 14-16 ottobre 1993. – Schena Editore, Fasano di Puglia, 1996. – P. 211–223.

РЕАЛЬНОЕ И СИМВОЛИЧЕСКОЕ: ОБРАЗ ГОРОДА В ФИЛЬМАХ ЛУКИНО ВИСКОНТИ

Н. В. Заварова

Киевский национальный университет театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, г. Киев, Украина

Summary. The article analyses symbolic and realistic aspects of the image of the city in films directed by Luchino Visconti.

Key words: film set, realism, image, detail, city, cinematic form, landscape.

Значение образа города в фильмах Лукино Висконти переоценить невозможно. Однако примечателен тот факт, что чаще всего к теме города у Висконти обращаются не киноведы, а исследователи, занимающиеся непосредственно темой города в искусстве. Это обстоятельство ни в коей мере не характеризует роль города в фильмах режиссёра как второстепенную, а, скорее, свидетельствует об особенностях существования городской реальности на экране: у Висконти она может казаться незаметной, но никогда не остаётся незамеченной.

Отношение Висконти к пейзажу и городу в кадре основывается на его режиссёрском опыте в театре и, в особенности, на опыте оперных постановок. Грань между условностью и реальностью не стирается – её просто не существует, потому что, в отличие от многих своих коллег, Висконти не делает экранную реальность условной – он делает условность реальной. Многократно усиленная условность деталей городского пейзажа, например, в «Белых ночах» (1957) – плоть от плоти театральной эстетики. В то же время акцентированное внимание к деталям (двери бара, надписи на остановке, рекламные вывески) создаёт ощущение реального мира, наполненного конкретными и типичными именно для этого города вещами.

Реалистичность, осязаемость деталей определённо близки художественному восприятию мира, свойственному Жану Ренуару. Совместная работа с французским мастером в начале творческого пути (1935–39 гг.) повлияла на чувство кадра Висконти, на его отношение к предмету в кадре и на умение выявить и подчеркнуть киногеничность предмета. В «Белых ночах» улицы, названия – всё говорит о том, что перед нами Ливорно. Но, в первую очередь, это придуманная и созданная специально для съёмок декорация города, ведь кварталы Ливорно были полностью воссозданы на студии «Чинечитта» в Риме. И это особенно ощущается в кадрах, где виден знаменитый Венецианский квартал с его каналами и мостиками. Условность, отрешённость и в то же время экспрессивность этих кадров заставляет вспомнить о театральной сценографии, где декорация, а в данном случае городской пейзаж в кадре, не несёт ни описательной, ни нарративной

нагрузки, а выражает состояние и подчёркивает настроение героев. Метафоричность здесь синоним впечатления, получаемого зрителем, и одновременно – впечатлительности героев картины, пейзаж выражает и подчёркивает хрупкость и восприимчивость их натур. Возможно, именно это приближает фильм Висконти к настроению экранизируемого произведения Достоевского.

Место действия – это по сути не город, а характеры главных героев. Ливорно при этом – вовсе не случайный выбор, а город, наиболее ярко способный выразить эти характеры. Описать роль Ливорно в «Белых ночах» можно цитатой из Итало Кальвино: «Наслаждение получаешь не от семи или семидесяти семи достопримечательностей города, а от того ответа, который он может дать на заданный тобой вопрос» [3, с. 11]. Ливорно Висконти с его узнаваемыми чертами и теми, что Висконти придумал и создал в павильоне специально для фильма, – это город, сумевший услышать вопросы главных героев, а персонажи Марчелло Мастроянни и Марии Шелл смогли отыскать в нём ответы. Любовь и одиночество оказались усыпаны ливорнским снегом, отчего неосязаемое вдруг обрело ясную, выразительную кинематографическую форму.

Как у любого большого художника, у Висконти невозможно выявить единственную линию его отношений с городом в кадре. Каждый следующий фильм может противоречить предыдущему, потому что для каждой истории режиссёр выбирает самые подходящие, гармоничные и выразительные формальные решения. Смыслы, таящиеся в образах города, в фильмах Висконти разнообразны, его город всегда многолик, но есть две вещи, объединяющие столь непохожие друг на друга кинематографические города режиссёра. Первая – тот факт, что Висконти родился в городе и всегда оставался горожанином по своему мироощущению. Даже рассказывая о жизни рыбаков в «Земля дрожит» (1948), он именно рассказывал об этом (причём и в прямом смысле слова – ведь режиссёр сам читал закадровый текст), находя в морских пейзажах и съёмках рыбацкой деревни жизнь и красоту; он стремился донести её до зрителя, поведав о ней как о далёком и таком впечатляющем опыте. Пейзаж фактически иллюстрировал сказанное за кадром. Режиссёр мог восхищаться выразительностью увиденного, но практически не вмешивался в натуру, позволяя камере фиксировать увиденное. Как для любого городского человека, для него природа сама по себе была совершенной, самодостаточной и не нуждалась в режиссёрской поэтизации. В среде рыбаков, у моря реальность была для Висконти поэзией. В то время как в городе поэзия становилась реальностью, а город превращался в пространство, которое заполнял режиссёр, создавая свою городскую мозаику.

Для Висконти город был в первую очередь культурным феноменом, многое вобравшим в себя за века своего существования,

а поэтому способный подарить фильму собственные смыслы, привнесённые, существующие помимо фильма и помогающие ещё ярче раскрыть смыслы самой картины. Так, живой, бурлящий и шумный Рим звучит на узких улочках, в студийных павильонах, за семейными обедами в «Самой красивой» (1951). Милан встречает всех приехавших огнями и ускоренным ритмом современности в «Рокко и его братьях» (1960), и единственный, кто успевает жить в бешеном темпе, – миланский Собор: потому что ему единственному некуда спешить, ведь он единственный, кто может считаться коренным миланцем.

Совершенно особые отношения у Висконти с Венецией. Для него она – бесценное произведение искусства, а уж потом «гибнущий в воде» таинственный город. Это возвращает нас ко второму свойству Висконти, объединившему его столь разные фильмы: он любил красоту и умел показать её на экране – во всех её проявлениях, от сдержанной суровости зимнего Милана до пышных венецианских интерьеров. Описывая любовь режиссёра ко всему прекрасному, его многолетний сценарист-соавтор Сузо Чекки д'Амико говорила: «У Лукино даже кошки и собаки всегда были красивыми».

Стремясь создать красоту творимой на экране истории, Висконти никогда не стеснялся режиссировать само по себе совершенное пространство великого города. Режиссёр чувствовал его, и в его экранной Венеции («Чувство» – 1954, «Смерть в Венеции» – 1971) ощущалось то восхищение, которое слышится в словах Петра Перцова, сказанных искусствоведом о площади Святого Марка: «Если нет потолка, то только потому, что одно небо достойно служить потолком этого зала» [4, 23]. И в то же время Висконти охотно и свободно жонглировал пространством и временем, создавая образ Венеции в своём фильме, заполнял венецианское пространство тем, что могло выразить режиссёрский замысел во всей его полноте и многогранности.

Дэз О'Раэ писал о фильме: «На всём протяжении «Смерти в Венеции» настоящее наполняется прошлым, которое есть литература (Манн), живопись (искусство Ренессанса), фотография (поздний XIX век), театр (комедия масок) и музыка (адажио Малера)... Эти фрагменты всегда остаются фрагментами, и только. Настоящее не представляет собой единого целого, и Венеция, особенно венецианский общественный пляж и (неоклассический) отель Де Байнс, даёт только короткий проблеск, вспышку красоты».

Однако фрагментарность можно трактовать и иначе: кусочки смальты складываются в цельную мозаику – упомянутую автором «вспышку красоты». Но в руках Висконти вспышка не кажется чем-то кратковременным – он продлевает жизнь скоротечному. Красота здесь не «выразительное средство», а цель режиссёра; его вспышка

длится и не погаснет никогда. Особенно остро это ощущается в Венеции – музее, крышей которому служит небо, а смотрителем – вода.

Библиографический список

1. Висконти о Висконти. – М., Радуга, 1990.
2. Висконти Л. Статьи, свидетельства, высказывания / сост. Козлов Л. К. – М., Искусство, 1986.
3. Кальвино И. Незримые города. – Киев: Лабиринт, 1997.
4. Перцов П. Венеция. – М., Б.С.Г. – Пресс, 2007.
5. O'Rawe D. Venice in Film: the Postcard and the Palimpsest. – Literature Film Quarterly, 2005.

МОЛЧАНИЕ ФРУ ФОГЛЕР: СИМВОЛЫ И АРХЕТИПЫ

В. Г. Рагозинская
Челябинский государственный университет,
г. Челябинск, Россия

Summary. There are many attempts to analyze multilayered symbolism Ingmar Bergman's movies. In our opinion, psychoanalysis is pertinent and irreplaceable in interpreting of Bergman's symbols.

Key words: Bergman, Jung, Person, Anima, muteness, mirror, Lacan.

Существует множество попыток анализа многослойной символики картин Ингмара Бергмана. Экзистенциальный вакуум, ощущение душевной и духовной пустоты, утрата смысла жизни – наиболее известная трактовка центральной проблемы фильма И. Бергмана «Персона» (1966) [1]. Разрыв между «быть» и «казаться», между видимым и истинным, отражённый в этой ленте, представлен уже в самом её названии. «Персона» в юнгианском психоанализе означает маску, изображающую определённую роль в обществе и скрывающую при этом истинное «Я». К. Г. Юнг противопоставлял этот архетип архетипу души «Анима»/«Анимус». Принято считать само собой разумеющимся, что актриса Элисабет Фоглер олицетворяет «Персону», тогда как медсестра Альма символизирует «Аниму» (Альма и Анима в переводе с латинского означает «душа»). Союз Персоны и Анимы образует целостное «Я», и встреча героинь должна стать целительной для обеих: эмпатия и забота Альмы наполнят внутреннюю пустоту Элисабет, а та подаст ей пример внешнего успеха и честолюбия, которых так не хватает Альме. Но исцеления так и не наступило. Так ли однозначно героини соотносятся с этими архетипами?

Немота на библейском языке – это духовная немота, ибо «что лежит на сердце, о том и уста говорят» [2]. Если в сердце пусто, немо, то и уста немы. Фру Фоглер пишет об ощущении внутренней пустоты в

письме Доктору. Ещё более точно эту мысль выражает другой герой И. Бергмана – рыцарь Антониус Блок («Седьмая печать»): «Я хотел бы исповедоваться истово, но душа моя пуста. И эта пустота как зеркало. Я смотрю на себя в это зеркало, и меня охватывает ужас».

Символ зеркала часто присутствует в пьесах и картинах И. Бергмана. В своей способности отражать человека и окружающую его реальность зеркало устойчиво соотносится с сознанием, мышлением, выступающими инструментами самопознания и отражения универсума; с понятием «рефлексия» (от латинского «отражение»). Лишь в зеркале Другого становится видна человеку высказанная его собственными устами истина. По сути, фильм «Персона» – это история о «фазе зеркала», пошедшей не так, как надо. Совпадающая с кризисом середины жизни, взрослая фаза зеркала влечёт переопределение Сэлф, тогда как «зеркальная фаза» в младенчестве – это начало оригинального определения, с его началом в эйфористическом Воображаемом и его концом, совпадающим с вхождением ребёнка в Символический уровень. Благодаря отражению в неумолимом «зеркале» иллюзия собственного всемогущества уступает место зрелым объектным отношениям и принципу реальности. Для нормального развития фрустрация от встречи со своим истинным обличьем необходима, но в ряде случаев может стать фатальной. Протекание фазы зеркала опирается на сложное эмоциональное взаимодействие с матерью, в процессе которого её эмпатия и ответная реакция отзеркаливания – «блеск в глазах» – закладывает основу самоощущения ребёнка (Д. В. Винникотт, Ж. Лакан, Р. Лихтенштейн).

В мифологии наиболее известной жертвой зеркала является медуза Горгона, оцепеневшая от собственного отражения в бронзовом щите Персея [3]. Актриса Элисабет Фоглер внезапно умолкла во время второго действия трагедии «Электра», где Электра планирует убийство своей матери Клитемнестры. Клитемнестра, жена царя Агамемнона, возглавившего поход на Трою, в отсутствие мужа изменила ему с его двоюродным братом Эгисфом и по возвращении Агамемнона убила его и пыталась избавиться от своих детей, рождённых от него. Она была убита своим сыном Орестом в отместку за убитого Агамемнона. Элисабет, желавшая смерти своему сыну, родившая, но так и не полюбившая его, увидела своё отражение в зеркале Клитемнестры и оцепенела. Всё, от чего она пыталась бежать в воображаемый мир театра, настигло её не только в переносным, но и в прямом смысле. Шов, соединяющий воображаемое и символическое, разошёлся, и теперь между ними – зияющая пустота Реального. Для Реального Ж. Лакан использует выразительную метафору пламени. Возможно, поэтому из состояния оцепенения фру Фоглер ненадолго вернули телевизионные кадры самосожжения буддистского монаха, когда она в первый и последний раз бы-

ла собой, крича от ужаса. Расхождения шва, соединяющего воображаемую и символическую плоскости ленты Мёбиуса, и провалы в Реальное гениальный режиссер передаёт, имитируя разрывы кинопленки и разрывая зрительный ряд вкраплениями несвязанных кадров.

Проблема расщепления «Я» представлена во многих произведениях И. Бергмана в виде метафоры разбитого зеркала: «Зеркало разбито, но что отражают осколки?» В «Персоне» образ Клитемнестры, архетип злой Матери, мечтающей избавиться от своих детей, отражается и в образе сестры Альмы, убившей своего не рождённого ребёнка. В какой-то момент она видит в зеркале Элисабет вместо себя и кричит от ужаса. Сестра милосердия – это маска, попытка скрыть собственное бессмысленное существование. Сюжетный поворот фильма, когда Персона и Маска меняются ролями, совпадает с поворотом шоссе, на котором Альма прочла свои тайны в чужом письме. Луч света преломляется в этом листе бумаги, как в зеркале, придавая (кино)ленте мёбиальную структуру, говоря языком Ж. Лакана.

Библиографический список

1. Кудрявцев С. 3500 кинорецензий: в 2 томах. – Том 1. – М.: Печатный Двор, 2008. – 688 с.
2. Евангелие от Матфея. Мф. 6.1–15. О милостыне. О молитве.
3. Киньяр П. Секс и страх: Эссе / пер. с фр. – М.: Текст, 2000. – 896 с.

АРХЕТИПЫ ГЕРОЯ И ВЕЛИКОЙ МАТЕРИ В «ЦЫГАНСКОМ ЭПОСЕ» Э. КУСТУРИЦЫ

Н. Е. Починина
Иркутский государственный университет филиал в г. Братске, Россия

Summary. In the article the main protagonists of the film «Time of the Gypsies» are described as mythological characters and embodied archetypes – the Hero and the Great mother. The names of heroes – Perkhan, Apitsa-Hadidsha are analyzed and the author offers their interpretation in accordance with the status of archetypal character. The basis mythological motifs in the E. Kusturica product are discovered.

Key words: archetype, a symbol, mythology, mythological motifs, the hero, semioziz, attribute, epic, sacral.

Мифологические образы различных народов поразительно схожи, и этот факт позволяет выделить универсальные праобразы, общие для всего человечества. Устойчивые образы, встречающиеся в различных областях человеческой культуры (литературе, искусстве, алхимии, мифологии), как известно, К. Г. Юнг предложил имено-

вать архетипами. Он понимал под архетипами содержание бессознательного, которое раскрывает себя сознанию всегда с некоторым искажением, привносимым в непосредственное восприятие культурой и индивидуальными склонностями человека. Архетип заведомо присутствует в человеческой психике, это данность, с которой необходимо считаться. Архетипы отражают не столько реалии мира, сколько свойства и состояния психики. Архетипичность действующих лиц в фильмах Кустурицы несомненна. Автор наделяет своих героев родовыми чертами основных мифических персонажей. Попытаемся раскрыть основные архетипы – Героя и Великой матери, явленные в персонажах эпоса «Время цыган».

Рассмотрим трактовку понятия «герой» в психоанализе. Как отмечает М. Лошманова, в психоанализе раскрывается внутренняя структура действия, но с точки зрения бессознательных процессов, присущих каждому человеку. В соответствии с этим концепт героя определяется через формирование идеального типа действующего субъекта. Для такой трактовки характерно, что герой рассматривается через призму внутренних структур сознания и бессознательного в его соотнесенности с социальными структурами [10, с. 15]. Согласно Юнгу, фигура героя это архетип, который существует с незапамятных времен.

Герой.

Главное действующее лицо «Времени цыган» – Перхан (Perhan), юноша-подросток, цыган-полукровка 14 лет («…когда мне исполнится 15, я сниму очки»), наделенный сверхъестественными способностями, которые он унаследовал от своей бабки, целительницы и ведуньи Хадиджи – Апицы.

Следует уделить внимание рассмотрению имени главного героя, так как согласно мнению Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского одна из главных особенностей мира, рисуемого мифологическим сознанием, состоит в специфическом типе семиозиса, который сводится к номинации [7]. Мифологически мыслящий человек живет в мире, где каждая вещь имеет свое имя, где называние вещи тождественно ее созданию. Дав своему главному герою имя Перхан, Эмир Кустурица декларирует и его личностные качества: силу (непроявленную вначале), крепость, устойчивость. Автор берет на себя смелость проанализировать имена главных героев и дать им собственное толкование. Нам представляется, что имя Перхан можно возвести к имени западнославянского божества Перун, так как в этих двух именах присутствует общий индоевропейский корень **пр**. Перун бог огня, грома, молнии, грозовых раскатов. Главным оружием Перуна всегда были камни. В латинском языке корень «pyr» означает уже «огонь», а если соединить эти два значения, то мы имеем финальное значение «огненный камень». Не случайно Перхан занимается изготовлением извести: он берет камень и погружает его в огонь. Второй

слог имени «хан», в тюркских языках означает «господин», «повелитель». Так что имя Перхан вполне, на наш взгляд, можно интерпретировать как «господин (повелитель) огненного камня».

Перхан ориентирован на архетипические константы: Дом, домашний очаг, любовь. Перхан – истинный Герой, главное предназначение которого – борьба со Злом в лице Ахмеда и родного дяди Мерджана (в киноверсии – Мердзе). В мифологии происхождение героя всегда играет важную роль. Если в древности происхождение героя было чудесным, то сегодня, на современном этапе, как правило, простым (пролетарским, крестьянским, из средних слоев, из неблагополучной семьи, маленького городка или деревни и т. п.). Миф о низменном происхождении очень удачен, и с легкостью проникает в массовое сознание. Мифы предельно близки всему человечеству, поскольку отражают не новую информацию, а уже усвоенную в «начале времен». Однако мифы облегчают усвоение и новой информации. Георгий Почепцов считает, что работа с мифологемами – высший пилотаж, так как в этом случае не требуется введение новой информации, главной задачей становится подключение к уже записанной в массовом сознании информации. Мифологемы «чудесного рождения», «таинственного происхождения», «волшебного происхождения», «неизвестного происхождения» одни из самых распространенных в мировой мифологии.

Считается, что происхождение должно быть, по меньшей мере, необычным. Особенность происхождения Перхана в том, что он никогда не знал своего отца, мало знал мать, воспитывался бабушкой-колдуньей. Перхан почти не помнит Мать, мы не знаем ее имени (оно и не важно, так как ее образ – квинтэссенция образа ушедшей, любимой и непостижимой Женственности). В фильме (не только во «Времени цыган», но и в «Подполье») образ Матери символизирует белая фата невесты, знак чистоты и непорочности, несмотря на то, что Она никогда не была замужем и рожала детей от случайных связей. Перхан и Даца о том, как выглядела Мать, знают лишь со слов Бабушки: «Она была красивая. Красивая, как лесная косуля...» [3]. Сестра Перхана Даца не обладает сверхъестественными способностями брата, но она может видеть давно умершую мать, летящую в платье невесты с фатой вслед за машиной, которая увозит ее детей из родного дома. Перхан же не может видеть призрачную мать, но он верит сестре. И спрашивает ее: «Красивая?». Рождение второго ребенка погубило молодую мать Перхана, и настоящей Матерью мальчику и его сестре Даце стала бабушка, старая цыганка, воплощение вечного архетипа Великой Матери.

В начале фильма ничто не указывает на то, что именно Перхан - Герой. «Мотивы невзрачности, покинутости мифологического дитяти, постоянные опасности, которым оно подвержено, указывают на трудности достижения этой целостности» [8, с. 67] (целостности ста-

новления, индивидуации). Можно сказать, что жизнь Перхана еще одна жизнь «...выброшенная из лона лишь для того, чтобы потерпеть неудачу» [6].

Его внешний вид напоминает нам, скорее, о психически нездоровых людях. Полуоткрытый рот, старые роговые очки со стеклом, заклеенным пластырем («что бы все видеть черно-белым»), старая разноцветная трикотажная шапочка. Очки и шапка – атрибуты детства Героя, их он носит до тех пор, пока не проходит инициацию и познает физически Азру во время праздника Святого Георгия. Видя полуобнаженную девушку, стоящую в воде и пишущую на своем теле под левой грудью его имя, Перхан снимает очки и больше никогда их не надевает.

В жизни мифологического Героя всегда есть момент, когда происходит перелом в его биографии. Под влиянием обстоятельств Герой принимает решение, которое в корне меняет всю его дальнейшую жизнь. Толчком к решению может стать внешне незначительный эпизод. Но для Перхана это был очень серьезный момент после ссоры с игроком – Мерджаном, бессонной ночи помощи маленькому Роберту, сыну Ахмеда, и потери Птицы-помощника. Он принимает решение поехать вместе с сестрой, чтобы быть рядом с ней во время лечения ее в городской больнице. Мировая мифология и фольклористика знает множество примеров искушения кровных брата и сестры третьим лицом. Соблазненные и обманутые дети сами покидают дом и оказываются во власти злых сил.

В рассматриваемом случае обман исходит от главного демонического персонажа – Ахмеда. Не сумев соблазнить целительницу - Хадиджу и увезти ее в Италию на «заработки», он обращает свое внимание на способности Перхана, и заинтересованный, немедленно находит предлог, чтобы заполучить этого талантливого подростка. Именно больная сестра стала таким предлогом: «Поезжай, вылечишь сестру, денег на дом заработаешь!». Только ради того, чтобы младшая сестренка встала на ноги, решается юноша покинуть дом и бабушку. Доверилась Ахмеду и Хадиджа. Более того, она сама просит Ахмеда помочь вылечить Дацу, и Ахмеду остается только спокойно забрать из дома обманутых доверчивых детей.

Особенностью, которая позволяет распознать истинного Героя, являются его сверхъестественные способности. «Все, кто причастен сакральной сфере, наделены сверхъестественными способностями: ходят под землей, летают по воздуху» [1, с. 81]. Перхан не исключение. Он умеет на расстоянии передвигать тяжелые предметы, чем постоянно приводит в ужас и восторг свидетелей. Именно эта сверхъестественная способность и позволит Перхану свести счеты с главным злом его жизни – усилием воли он направит острую вилку в горло Ахмеда. Кроме того, Перхан, как и его бабушка, понимает язык птиц и зверей.

Провожая Перхана, Азра быстрым движением отрезает немного волос и отдает ему прядь. Перед нами акт приношения в жертву волос, который свидетельствует об установлении постоянной связи между героями.

Эмир Кустурица талантливый музыкант. Своего главного героя он также наделяет музыкальными способностями. Перхан играет на аккордеоне, флейте, фортепиано, губной гармонике. В трагические моменты бабушка говорит: «Сейчас принесу тебе гармонь!». Любой инструмент в руках героя сразу-же начинает звучать. Возможно, игра Перхана на фортепиано в эпизоде ограбления богатого дома, с точки зрения автора – оправдание поступка героя музыкой. Музыка – медиатор, «...испокон веков сопровождают ритуалы интонированные человеческие голоса, барабанный бой, звуки древних праинструментов: духовых и струнных» [1, с. 96]. Музыка в сознании древних всегда связана с космосом и числом: Пифагор и его ученики обнаружили зависимость высоты музыкального звука от длины звучащей струны, а также то, что в основе музыкальных интервалов лежат математические закономерности. Согласно преданию, свое открытие Пифагор совершил потому, что был наделен даром слышать «музыку сфер», музыку космоса. Простым смертным космическая музыка недоступна. Звучащая непрерывно, она стала привычной и незаметной для людей. Вселенная, согласно Пифагору, громадный монохорд, струнный инструмент с одной струной, которая верхним концом прикреплена к абсолютному духу, нижним – к абсолютной материи. Музыка мифологична, «... потому что разворачивается во времени. Ее нельзя рассказать короче, чем она есть. Музыка – это звуковые пути. Одинокая тропка солирующего инструмента или голоса так же космична, как и грандиозное переплетение мелодий и тембров в сложном полифоническом (многоголосном) или симфоническом произведении» [9, с. 476]. Итак, музыка, это язык человеческих чувств, зеркало души и проводник в мир сакрального.

Юноша общается с животными и птицами, что присуще истинному мифологическому Герою. Спутником и Помощником Перхана был индюк, подаренный Бабушкой. «Расправь крылья, солнечная птица! Расправь крылья, солнечная птица! Расправь крылья, солнечная птица!» – заклинание Героя, которому индюк подчиняется.

После того, как Перхан трижды безуспешно пытался сосватать Азру, он решает свести счеты с жизнью, повесившись на церковной колокольне. С криком «Азра! Я хочу тебя!» Перхан раскачивается вместе с колоколом. Эрос и Танатос – две стороны этой сцены. (В этом трагикомическом эпизоде режиссер позволяет себе иронию по отношению к политикам. Устами старого друга Апицы он произносит: «Только политики имеют право вешаться»). Спасла Перхана Птица-Помощник, приведя к нему соседа – Забита Мемедова. Сосед в одиночку танцевал на тропинке и наслаждался летним вечером:

«Вот и вышла полная луна и только с тенью можно танцевать!», когда ему навстречу вышел индюк Перхана. Спасенный таким образом Перхан грустен и подавлен. Но его грусть прогоняет бабушка с помощью музыки: «Сейчас принесу тебе гармонь!».

Как уже отмечалось выше, перелом в судьбе Перхана случился после отказа матери любимой девушки Азры выдать ее замуж за Перхана. Оскорбленный, он покидает табор с Ахмедом с намерением вернуться богатым и знаменитым и все-таки жениться на Азре. Ценой потери части себя и веры в Добро Перхан сдерживает обещание. Направляемый злой волей Ахмеда, он вынужден применить свои таланты во зло – становится вором и позже возглавляет группу калек и попрошаек, «рабов» Ахмеда.

Через некоторое время в табор Перхан возвращается с карманами, полными денег и золота. Но любимая девушка ждет ребенка. Мать Азры рассказывает ему, что ее дочь изнасиловал родной дядя Перхана – Мердзе. Перхан потрясен, он забывает о празднике, на котором он и Азра впервые любили друг друга и не допускает мысли, что ребенок, которого носит Азра – его ребенок. Но все же он не отказывается от возлюбленной, женится и увозит ее в Италию. Азра настойчиво твердит о том, что ее ребенок – это ребенок Перхана. Перхан отталкивает от себя беременную Азру, не разрешая ей даже прикасаться к себе. Воображаемая измена вызывает у Перхана физическое отчуждение. В животе Азры – чужое ему существо. Здесь автор обращается к распространенному мифологическому мотиву неузнанного, непризнанного, но впоследствии счастливо обретенного сына.

Гибель Азры неизбежна. Отвергнутая любимым, она дает жизнь сыну, а сама, подобно матери Перхана, уходит к Богу. Символ чистоты и утраты миром непорочного существа – белая фата, сброшенная Азрой перед гибелью. Агония молодой матери происходит на фоне поезда, который мчится из небытия в небытие, символизируя быстротечность и жестокость жизни. Поезд уносит в иной мир и самого Перхана, убитого выстрелом оскорбленной невесты Ахмеда.

Архетип Великой матери.

Великая Мать, прародительница, «первопредок»: существует два варианта имени героини: Апица (Apitsa) и Хадиджа. Автор претендует на собственную трактовку значения одного из имен героини – имени Апица.

Имя «Апица» восходит к имени богини Апи (Api), в котором присутствует иранский корень «вода». Апи – божество воды и земли, т.е. нижней зоны космоса, поглощающего и порождающего начала. Апица – глава семьи и прародительница клана. На протяжении всего фильма она говорит о себе в третьем лице: «Бабушка знает, бабушка любит» и т.д. Постоянный спутник Хадиджи – большой лох-

матый пес, с которым она часто разговаривает как с человеком: «Голоден, да? Ну, подожди, сейчас дам, дурень ты этакий» [3].

Имя Хадиджа в мусульманской традиции одно из самых почитаемых и благородных. Это имя носила первая жена Пророка Мухаммеда. Хадиджа бинт Хувайлид (555–619) была лучшей женой и матерью, лучшей женщиной своего времени, говоря словами Пророка, который не брал себе других жен до самой ее смерти. Эпитетами к имени Хадижжа были «аль-афифа» («целомудренная»), «аттахира» («чистая»). Имя Хадиджа символизирует, таким образом, истинную Мать и жену. Оба варианта имени бабушки Перхана подчеркивают ее статус прародительницы, главы семьи.

На попечении Апицы-Хадиджи находится вся семья – сын-игрок Мердзе, внук Перхан, его сестра-калека Дамира, а после гибели Перхана-старшего – его сын, названный также Перханом. Апица-Хадиджа – целительница, ведунья, она излечивает людей, помогает советом в трудной ситуации. Весь дом ее увешан связками сухих лекарственных растений. Как истинная ведунья Апица-Хадиджа не берет за свой труд денег, довольствуясь лишь тем, что каждый посчитает нужным ей дать. Так достается Перхану индюк, которого принесла Апице-Хадидже мать Азры Ружа за спасение мужа Алии. Ахмед, соблазняя ее «заработать миллионы» в Италии, говорит: «У тебя рука золотая, лечишь одним прикосновением», но целительница отвечает: «Я не зарабатываю на болезнях». Апице-Хадидже ведомо то, что скрыто от других. «Душа ребенка еще спит» – так объясняет она Ахмеду, почему его ребенок не открывает глаз после приступа. И добавляет: «Кровь – самая большая тайна. Кровь – это сила» [3]. «Отворяя» кровь (делая надрез между пальцами на руке), она излечивает больных.

Но Хадиджа, несмотря на все свои таланты, не может помочь своим близким, и ее дочь умирает у нее на руках, молодая и красивая. Причина смерти дочери: «...наступила на водяного коня», и, кроме того, главное: «...нарушила закон предков». Не может она помочь и своей больной внучке. И главное, не видит страшной опасности, исходящей от Ахмеда.

Апица-Хадиджа, несмотря на весьма зрелый возраст (однако, точно его довольно трудно определить) полна сил, неутомимо работает. В цыганской общине к ней обращаются очень уважительно, именуя ведунью «мама Тиджа». Апица-Хадиджа разводит пчел, гонит мед. С пчелами она разговаривает - пчеле, севшей ей на руку, старуха повелительно говорит: «Иди к своим сестрам и работай. Мед делай!» [3]. Дует, и пчела улетает. В мировой мифологии мотив священного меда – один из самых распространенных. Например, в скандинавской и индийской мифологии мед напиток богов. Обычно пасечник и добытчик меда – мужского рода. Например, Один, чьим важнейшим деянием считается добыча священного меда, или Вишну, который в образе красивой девушки отвлек асуров, и

боги смогли вкусить напиток. Мед имеет самое непосредственное отношение к шаманскому камланию, служа средством достижения экстаза, который предполагает путешествие души шамана. Мед символизирует экстатический источник мудрости, обновления жизненных и магических сил. Нельзя не упомянуть здесь и цветочную пыльцу, которая есть не что иное, «...как символ духовной энергии, например, у американских индейцев. Она щедро используется во всех ритуалах как для того, чтобы отогнать прочь зло, так и для того, чтобы обозначить символический путь жизни» [5, с. 99]. В дорогу Даце и Перхану бабушка дает металлическую коробку, в которой лежит одиннадцать красных яблок. Поливает яблоки она прозрачным светлым медом.

Ее речь сакральна и значима. Именно со слов Апицы-Хадиджи («..мне бабушка рассказывала..») Перхан в сцене обжига извести рассказывает Азре: « ...Из матери-камня получается известь, а мать-камень - из матери-леса, а мать-лес дает свою грудь матери-камню. И вот так постепенно получается известь» [3]. Таким образом, в простой, на первый взгляд, процесс получения извести включены многие сущности, и он, по сути, приравнивается к акту творения. Апица-Хадиджа рассказывает внукам не сказки, но мифы. Приводимый ниже отрывок не что иное, как фрагмент мифа о сотворении неба и земли: «Когда-то небо и земля были мужем и женой, и у них было пять детей. Солнышко, луна, огонь, облако и ветер. Построили они себе жилище и тут вот это случилось. Непослушное Солнце решило отделить небо от земли, но у него ничего не вышло. Другие тоже попробовали их разъединить, и тоже у них ничего не вышло. И тогда ветер с силой дунул-земля и небо разъединились» [3].

В традиционной мифологии образ ветра представляет собой «... воздух в его активном, подвижном аспекте и считается первичной стихией в силу своей связи с творящим дыханием или дуновением» [4, с. 111]. В сцене отъезда детей именно ветер поддерживает символ ушедшей матери, белую фату, в воздухе. Проявляя скрытое, ветер выступает здесь как волшебное, творящее дуновение.

Любви Апицы хватает на всех – детей, внуков, посторонних. Она – сама жизнь. Ее символ спелые яблоки. Именно яблоки, политые медом, как благословение она отдает внукам перед разлукой. Яблоки падают, когда Перхан расстается с Дацей в больнице. Как нам представляется, разница в количестве яблок вначале и в конце, означает гибель героя. Апица кладет 11 красных (цвет крови и огня) яблок в металлическую коробку, в машине Перхан открывает ее и видит уже 10 яблок, а в сцене расставания Перхана и Дацы в больнице из коробки на пол падает 6 яблок. 5 яблок мистическим образом исчезают. Число пять священное число. «Пентакль представляет собой шар, поскольку состоит из первого четного и первого нечетного чисел: 2+3, то есть самца и самки. Это все пять элементов – огонь, воздух, вода,

земля, эфир, все 5 чувств, 5 пальцев руки, 5 традиционных планет. Это пифагорейская пентаграмма, которая напоминает о золотых пропорциях, напоминающих идеального человека» [2, с. 78]. Почему разница в количестве яблок означает гибель героя? Нам представляется, потому, что пять, согласно традиции, означает человека в его цельности, а исчезновение именно пяти яблок символизирует разрушение цельности и предстоящую гибель героя.

Во втором сне Перхана Хадиджа ритмично подбрасывает вверх клубок красной пряжи. «У-а-а, у-а-а, у-а-а, у-а-а, у-а-а» – звучит голос Хадиджи на мотив колыбельной. Клубок это знак судьбы, петляющей между жизнью и смертью. Пряжа – один из основных мифологических мотивов, связанный с женскими хтоническими божествами, судьбой, плодородием, жизнью и смертью. Нить связывает миры и состояния. В древности нить была священным предметом, так как использовалась для создания ткани, которая, в свою очередь, представляла собой как бы текстуру вселенной. Второе имя Хадиджи – Апица восходит к имени богини Апи (Api), в котором присутствует иранский корень «вода». Апи – божество воды и земли, т. е. нижней зоны космоса, поглощающего и порождающего начала. Вспомним богинь судьбы, прядущих нить человеческой жизни, связанных как с мировым древом, так и с нижним миром.

«Время цыган», на наш взгляд, это не только социальная драма, как подчеркивается во многих аннотациях к фильму, это манифестация вечного мифа о борьбе Добра и Зла (с современными персонажами), а его главные действующие лица – суть воплощенные архетипы.

Библиографический список

1. Апинян Т. А. Мифология. Теория и событие - М.: Издательство С.-Петербургского университета, 2005. – 281 с.
2. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2004. – 160 с.
3. Время цыган [Видеозапись]: /реж. Эмир Кустурица; в ролях: Давор Дуймович, Любица Аджович, Синоличка Тройкова, Забит Мемедов и др.; Paramount films. – Казань: ООО «Медиа Альянс», 2007.
4. Керлот Х. Словарь символов. – М.: АСТ, 2007. – 482 с.
5. Кэмпбел Дж. Мифы, в которых нам жить [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/kamp/index.php.
6. Кэмпбелл Дж. Мифический образ. – М.: ООО Издательство АСТ, 2002. – 683 с.
7. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф-имя-культура// Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры [Электронный ресурс] - Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php.
8. Мелетинский Е. М. Поэтика Мифа. – М.: Издательская фирма «Восточная литература», 1995. – 408 с.
9. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. – М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2006. – 591 с.

10. Юнг К. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. – М.: Мартис, 1995. – 320 с.

MOVIDA MADRILEÑA. СИМВОЛЫ ИСПАНСКОЙ КОНТРКУЛЬТУРЫ 80-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Б. В. Горлов
Московский государственный университет культуры и искусств, г. Москва, Россия

Summary. This article is a brief analysis of the cultural movement that has born in Madrid in early 80-s and was called “Movida Madrileña”. The symbolism of this movement mostly lays in the field of the urbanism and in the self-opposition to traditional Spanish culture.

Movida Madrileña – почти незнакомое российской эстетике и культурологии название. Уже с переводом обнаруживаются заметные трудности. Слово «movida» не переводится как «движение». Скорее, ему подходит молодежно-слэнговое «движуха» или «тусовка». И уже здесь можно наблюдать символическую насыщенность. Возможно, самым очевидным решением на данный момент будет оставить термин без перевода: «Мадридская мовида».

Также нужно оговориться сразу, что у нас в стране это явление совершенно не изучено. Как, впрочем, и большая часть культурного наследия Испании XX века. Существуют отдельные диссертации, статьи или книги по отдельным видам искусства указанного хронотопа (в первую очередь в голову приходит книга «Испанская драма XX века» В. Ю. Силюнаса), но исследований по эстетике или культурологии, которые бы отражали современные тенденции испанской культуры и искусства, фактически нет.

Тем временем «Мадридская мовида» – течение, которое, безусловно, является знаковым для Испании конца XX века. Поскольку эта статья по сути является первой попыткой на русском языке обозначить основные символы и эстетические особенности мовиды, я вынужден сосредоточиться на самых общих характеристиках этого течения.

Чтобы понять его суть, следует оглянуться на относительно недавнюю историю страны.

20 ноября 1975 года умирает Франсиско Боамонде Франко. И вместе с ним в историю уходят 36 лет репрессий и цензуры. Начинается период, который в истории Испании практически мгновенно получает название «Переход». Важнейшую роль в нём играет Хуан Карлос, провозглашённый королём Испании через два дня после смерти диктатора. Он почти сразу провёл демократические рефор-

мы, благодаря которым в 1977 году в стране прошли первые за 40 лет демократические выборы. А в 1978 году была принята действующая до сих пор Конституция.

В этом знакомом нам «воздухе свободы» испанцы, и особенно мадридцы, почувствовали пьянящую возможность наконец делать и говорить всё, что захочется. Всевозможные доселе разрозненные артистические группы, независимые музыканты, художники, находившиеся под запретом писатели в очень короткий промежуток времени превратились в более-менее единое движение, обозначенное географическим термином «Мадридская мовида».

Следует отметить, что часто это явление понимается не только как культурное, но и как социальное. Ведь мовида объединила не только художников в их стремлении самореализовываться в искусстве, но и довольно большое количество мадридской молодёжи, которая самовыражалась в кричащем стиле одежды, поведения, в употреблении наркотиков и времяпрепровождении на нескончаемых вечеринках. Мы все-таки остановимся на рассмотрении эстетических принципов мовиды.

Как уже ясно из вышесказанного, безусловно, мовида – это контркультура именно в том, ставшем уже классическим, смысле, который вкладывал в это понятие американский социолог Теодор фон Роззак.

Это культура, выросшая из подполья, из запретного. Часто вмещавшая в себя не только эстетические, но и политические установки (что в целом характерно для всей истории испанского искусства и испанских «поколений», таких как «Поколение 1898 года» или «Поколение 1927 года»). Поэтому символическим значением, демонстрирующим противопоставление этой культуры культуре магистральной, наделяется место, в котором собираются деятели мовиды. И в то же время этот символ демонстрирует архетипическое сознание этих деятелей.

Речь идёт о небольшой прямоугольной площади в мадридском районе Маласанья, которую местные жители называют просто «Второе мая».

Именно на этой площади Луис Даоис и Педро Веларде вместе с несколькими солдатами и местными жителями с помощью всего четырёх пушек и безграничного личного мужества на протяжение 3 часов удерживали Артиллерийский парк под натиском французских оккупационных войск под командованием маршала Мюрата. Всё это происходило 2 мая 1808 года, в день, когда попытка французов вывезти одного из юных инфантов королевской семьи за пределы города спровоцировала стихийное народное восстание, в котором не принимали участие ни высшие сословия испанского общества, ни испанская армия. Фактически это был бунт «прачек и плотников»,

которые пытались самостоятельно заступиться за свою страну и за собственное достоинство.

Позже Даоиса и Веларде признают национальными героями, установят им памятники и назовут площадь, где они сражались «Площадью Второго Мая». На ней, кстати, тоже есть монумент в их честь. Но изначально Даоис и Веларде – бунтари, нарушители приказа оставаться в казармах, воплощение стихийной воли без размышлений о последствиях. Именно так представлял себе одно из главных национальных качеств Ортега-и-Гассет: «С самых давних времен, с начала всемирной истории мы, испанцы, были воплощением отваги. В этом всё наше величие, вся наша нищета. Отдельное, не направляемое мыслью усилие, дикая мощь порыва, слепое желание, порождающее стремительные удары, неуправляемые и непрестанные» [1].

Какие же выводы можно сделать из того, что точкой средоточия мовиды становится площадь, которая вызывает такие чёткие ассоциации у любого испанца? Во-первых, как уже было сказано выше, это безусловный символ. Символ борьбы, символ непослушания и вызывающей веры в себя и свои силы.

Но в то же время… Когда Ортега-и-Гассет говорит об отваге, он не воспевает её, он видит её обратную, прозаическую, а потому довольно печальную сторону. Так, он продолжает свою мысль: «Цель всегда продукт работы разума, рассчитывающей, упорядочивающей деятельности. Поэтому-то для человека храброго неинтересно действие. Действие – это целенаправленное движение, ценность которого определяется целью. Но для храбреца ценность действий измеряется не их целью, их полезностью, а их трудностью в чистом виде, величиной необходимой отваги. Его не интересует действие, его интересует лишь подвиг» [1].

То есть, можно говорить о том, что мовида, будучи контркультурой, противопоставляя себя буржуазным ценностям, доктринам, устоявшимся ценностям, всё равно выбирает для себя архетипическую испанскую модель поведения: бороться, не важно с кем, не важно за что. Но ведь бороться уже не с кем. Франко больше нет. Испанские исследователи мовиды говорят, что алькальд, управлявший в те годы Мадридом, Энрике Тьерно Гальван был убеждён, что «Мадридская мовида» имеет буквально целебные свойства для общества, так долго находившегося под прессом франкистской диктатуры. Более того, Гальван вместе с премьер-министром Фелипе Гонсалесом довольно быстро поняли, что это течение может быть представлено миру как новое лицо Испании.

Таким образом, вечная история испанского бесцельного усилия, необдуманного выплеска творческой энергии (как это было в случае с Эскориалом, о чём также писал Ортега-и-Гассет) повторилась вновь. Мовида оказалась яркой, но довольно скоротечной вспышкой. Начавшись вместе с восьмидесятыми, она начала «затухать» уже к

середине десятилетия. Яркий журнал Madrid me mata», освящавший визуальную сторону эстетики мовиды, вышел всего лишь в количестве 16 номеров (с 1984 по 1985 год). Из ярких художников мовиды только, пожалуй, Аляска (именно такой псевдоним выбрала себе испанская певица Ольвидо Гара Хова) и Педро Альмодовар остались в искусстве после окончания мовиды. Но если Аляска всё так же продолжает вести воинственный образ жизни, борется против корриды, публично выступает за права геев и лесбиянок, продолжает хотя бы отчасти культивировать образы мовиды (что сейчас уже, безусловно, выглядит анахронизмом), то Альмадовар давно отошёл от эстетических принципов, выработанных внутри мовиды.

Чтобы проследить судьбу ещё одного важного дли понимания эстетики Испании символа и его соотношение с мовидой, полезно будет обратить внимание ещё на одно издание, которое выходило в восьмидесятые в Мадриде и стало невероятно влиятельным пропагандистом эстетики мовиды.

«Луна Мадрида» не была журналом, созданным профессиональными журналистами. Это был журнал творцов, с открытой редакцией, сотрудничавшей при создании каждого номера с десятками авторов, дизайнеров и художников. Довольно быстро он превратился в символ прогрессивного взгляда на искусство. «Луна Мадрида» создавалась, разумеется, в Мадриде, но далеко не только для Мадрида. Нетипичные и провокативные публикации очень быстро покорили Испанию. В лучшие моменты своей истории тираж журнала достигал 30.000 экземпляров, чего не удавалось добиться до этого ни одному независимому изданию Испании, посвящённому искусству. А вечеринки и концерты, которые организовывал журнал вскоре получили статус «легендарных».

Естественно, такая популярность в первую очередь объяснялась тем, что изменения в подходах к искусству в обществе напрямую ассоциировались с изменениями в политике и социальной сфере, которые породил «Переход». Для молодого поколения, и в том числе, для молодого поколения в искусстве, восьмидесятые означали возможность раскрепощения с точки зрения морали, освобождения от традиций и, что, возможно, важнее всего, популяризации собственной культуры.

Эти цели транслировались с помощью таких журналов, как «Madrid me mata» и «La Luna de Madrid», но зарождались они на той самой площади «2-го мая» и на прилегающих улицах. И вот эти самые улицы района Маласанья стали одним из важнейших символов мовиды. Метафорически они воспринимались как пальцы города. Пальцы – как органы, создающие в пробуждающемся после эпохи франкизма городе новую культуру и новое искусство.

Так, центральной идеей «Луны Мадрида» становится Мадрид, но не как конкретный столичный город, а как символ города откры-

того, многомерного и весёлого, города перероджающегося, осовременивающегося, старающегося встать вровень с другими, ушедшими далеко вперёд европейскими городами.

И здесь можно констатировать окончательную победу в Испании «городского» художественного видения над «деревенским». В своей работе «Два хронотопа испанской культуры: эстетические доминанты» я анализировал два этих типа, опираясь на опыт искусства Испании первой трети XX века. Это два разных полюса на карте испанского искусства первой трети XX века. Один из них ориентирован на претворение в жизнь новых форм, внедрение новых техник; для содержательного плана зачастую доминирующим определением становится «неожиданный» или даже «шокирующий». Этот полюс претендует на роль первооткрывателя. Другой полюс опирается на народное творчество, раскрывает новые грани хорошо известных национальных сюжетов. Художников этого полюса волнуют и заставляют творить все любимые каждым испанцем воплощения «народного духа» – от костюма до танца. При этом ни одному из этих полюсов нельзя отказать в истинно национальной сути.

Постепенно «городское художественное видение» всё более превалировало. Уже говоря о романе Камило Хосе Селы 1951 года «Улей», можно констатировать, что главным героем этой книги становится не человек или группа людей, а город, собственно, Мадрид. Ведь в книге больше 160 персонажей. И ни один из них не является главным. Но тот взгляд на Мадрид Хосе Селы все-таки был взглядом извне, как будто он заглядывает в новое неизведанное место, законы жизни которого до конца не понимает. Художники мовиды воспринимают себя в городе уже совсем по-другому. Для них город – это пространство их жизни и пространство их творчества.

Вот почему сам культурный феномен мовиды получает приставку «Мадридский»[1], и журналы, отражающие эстетические идеалы мовиды не могут обойтись без слова «Мадрид» в своем названии. Это уже не просто столица Испании. Это символ рождения новой жизни.

Однако это безусловно яркое течение постепенно претерпело те же изменения, которые случаются с большинством контркультур (если только они не умирают в забвении, лишившись даже малого числа приверженцев). Постепенно «Мадридская мовида» из контркультуры превратилась в массовую. Образы, рождённые внутри этого культурного течения, были растиражированы, а символы мовиды утратили своё изначальное значение.

Довольно быстро постмодернистское искусство как таковое было «выпарено» из мовиды, а всё, что осталось – любовь мадридцев к тому типу ночного образа жизни, который был выработан в первой половине 80-х годов XX века.

Библиографический список

1. Хосе Ортега-и-Гассет. Размышления об Эскориале // Этюды об Испании. – Киев. 1994. – С. 133.

ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХЕТИПА ВАМПИРА В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

О.-Л. Монд
Нью-Йоркская киноакадемия, г. Нью-Йорк, США

Summary. The article analyses evolution of a vampire archetype in literature, cinema and theatre, beginning from the end of XVIII century till our time. The author has also worked out a periodization of vampire image transformation, consisting of four stages; also a proof of the usage of the archetype, belonging to different stages of the abovementioned transformation in opera, ballet and musical theatre is given.

Key words: vampire archetype, mass culture, music and dramatic art, musical theatre, psychologization of an image, Dracula's evolution.

Как и почему трансформировался архетип вампира в литературе, кинематографе и театре – вот те вопросы, на которые мы попытались найти ответы в этой работе.

По мнению некоторых исследователей, появление в литературе сюжетов о вампирах связано с архаическими культовыми и ритуальными представлениями о смерти и возрождении Солнца в точке зимнего солнцестояния. Эти древнейшие представления не стёрлись окончательно в человеческом бессознательном, став тем, что Карл Густав Юнг называет «архетипом», устойчивым элементом «коллективного бессознательного» [1]. Солярный миф имеет определённые параллели с христианской доктриной, например: смерть и Воскресение. В Средневековье произошло раздвоение сакрального сюжета, от которого институту церкви осталась историческая канва прихода Спасителя, а магическая сторона обособилась, оживив в подсознании древнейшие мифологические сюжеты [2]. Как и все вытесненные на периферию сознания архаические мотивы, солярный миф приобрёл постепенно зловещий характер [2].

Начиная со второй половины XV века в христианских мистериях воплощается убеждённость человека в том, что смерти – как полного конца – просто не существует, а после физической кончины начинается новое существование [3]. И всё, что связано с темой бессмертия, существования духовной плоти после смерти, серьёзно волнует умы людей [4].

В конце XVIII начале XIX веков архетип вампира начинает широко эксплуатироваться в литературе, а со второй трети XX века – кинематографе. Гёте («Невеста Коринфа», 1797), Байрон («Гяур», 1813) и его врач – Дж. Полидори («История вампира», 1819) по праву могут

считаться родителями того вампира, который отделился от мифа и пошёл по пути «очеловечивания». Успех некоторых литературных произведений (например, фантастической новеллы Ш. Нодье «Лорд Ратвен, или Вампиры», 1820) обусловили появление множества театральных инсценировок. Драматические театры Франции, Англии и Германии с готовностью восприняли импульс, отозвавшись десятками постановок.

Интересующий нас архетип того времени содержал следующие черты: вампир специализировался в соблазнении невинных молодых девушек викторианской эпохи, которые, будучи укушенными в шею и обескровленными (кровь выпивалась), становились частью сущности вампира. При этом внешний вид чудовища характеризовался выпирающими клыками, скелетными кистями с волчьими когтями и оловянным взглядом мёртвых металлических глаз. Отгонялось чудовище чесноком, а уничтожить его можно было только обезглавив и вонзив осиновый кол в сердце. Вампир не переносил света дня и страдал лунатизмом, имел привычку издавать ужасные сосущие звуки при «питании», а также «нечеловеческие» вопли при охоте на своих жертв [5].

Придуманный Полидори типаж демонического соблазнителя – лорд Ратвен – впервые утратил черты, присущие своему предшественнику и родственнику – упырю, бытовавшему до него в подобной литературе. Упырь был уродлив, часто разложившимся, почти всегда его наделяли зооморфными чертами, его никак нельзя было спутать с живым человеком. Упыри относились к низшей мифологии, и ими обычно становились крестьяне или простолюдины. Аристократ лорд Ратвен не страдал от дневного света, а ночной образ жизни, который он вёл, представлялся как вредная привычка наряду с некоторыми другими. Характерно, что он не питался кровью как единственной пищей: ему было достаточно периодически укусить девушку [5]. Ратвен не раз становился главным героем не только драматических, но и комедийных спектаклей [6].

Во второй половине XIX века популярный сюжет получил своё развитие в работах многих писателей в том числе и таких знаменитых, как А. Дюма (пьеса «Вампир»), Ш. Бодлер («Метаморфозы Вампира»), А. Конан-Дойль (повесть «Паразит»), Э. По («Береника»), А. Толстой (рассказы «Семья вурдалака», «Упырь»), а также во множестве бульварных романов, которые сначала будоражили умы читателей, но затем стали, скорее, развлекательными. В конце XIX века к вампирам присоединились и растения-убийцы (например, «Цветение странной орхидеи» Г. Уэллса или «Розовый ужас» Ф. Уайта) и иные существа, питающиеся жизненной силой (Р. Ходдер «Вампир», Г. В. М. Рейнольдс «Некромант»).

Можно сказать, что рубиконом между начальным и следующим этапом формирования архетипа стал роман Брэма Стокера «Дракула» (1897). Писатель сделал многое для гуманизации своего

героя, закрепив за ним также определённую совокупность сверхспособностей, как-то: управление мёртвыми, вызывание тумана и грозы, превращение в животных, дематериализация (превращение в туман), перемещение по вертикальным поверхностям с большой скоростью, а также набор «особенностей», включая страх бегущей воды, слабость на свету, не отражение в зеркале и боязнь распятия или святого причастия. Стокер несколько видоизменил традицию, согласно которой прообраз вампира – упырь не мог отдаляться от своего захоронения, обойдя это путешествием в гробу с родной землёй. Также его Дракула, покинув свой замок, переселился в Лондон, начав тем самым социализироваться.

Большое значение для формирования архетипа вампира имел и тот факт, что после выхода в свет роман был довольно быстро инсценирован в Лондоне. Первым актёром, сыгравшим Дракулу, был Гамильтон Дин – не раз игравший персонажей типа Мефистофеля. В 20-х годах XX века пьесы по мотивам романа уже шли в обоих полушариях [6]. Благодаря Дину чудовище превратилось в моложавого, чисто выбритого и хорошо одетого красавца, отличающегося любовью к чёрным одеждам и имеющего лишь некоторые отрицательные черты, например, неприятное дыхание и волосатые ладони. Всё это придавало ему ореол загадочности, делая привлекательным и отталкивающим одновременно. Одним из важных отличий от предшественников стала его способность превращаться в летучую мышь, что закрепилось в архетипе и стало активно эксплуатироваться в дальнейшем. Отличием является и его происхождение: Дракула превратился в вампира, получив некое «знание», а не в результате воскрешения [5].

Как и Ратвен, Дракула стал именем нарицательным и героем романов различных авторов. В них наблюдались некоторые несущественные различия в способностях и внешнем облике героя, но современный архетип вампира окончательно сложился именно благодаря графу Дракуле Брэма Стокера, который полюбился не только читателям, но и кинематографистам.

С 1922 года начинается история фильмографии с вампирской тематикой – с фильма «*Nosferatu: A Symphony of Horror*» Ф. Ф. Марнау, главную роль вампира в которой сыграл Макс Шрек [7]. Несмотря на соответствие сюжета роману Стокера, образ вампира был видоизменён в сторону «пугающего и отталкивающего»: актёр создал типаж лысого уродца с оттопыренными и острыми ушами, который в последующем перекочевал в фильм Э. Мериджа «Тень вампира» (2000), в котором Уиллем Дефо играл по сути Макса Шрека. За семьдесят лет, до культового «Дракулы Брэма Стокера» Ф. Ф. Копполы (1992) было снято несколько сотен лент, точное количество которых с трудом поддаётся подсчёту. Главный герой фильма Копполы был существом, обладавшим изначально

отвращающим внешним обликом, которого блистательно сыграл Гэрри Олдмен [7].

В годы Второй мировой войны тема вампиров ушла на второй план, что не удивительно: ужасов хватало в реальной жизни. В послевоенные годы вампирская тема диверсифицировалась, переместившись с больших экранов в многочисленные кино- и телесериалы. Стали появляться комедии ужасов, где вампиры выступали в роли комических персонажей. Так, например, в Германии телесериал под названием «Мунстры»/»Munsters» (1960) стал настолько популярен, что история переместилась с экранов на страницы комиксов, а в последующем и на сцену драматического театра. При этом наряду с семейной парой –Чудовища Франкенштейна (Герман Мунстер) и вампирессы (Лили Мунстер) – в сериале присутствовали и оборотни, как например их сын Эдди, а домашними животными стали драконы и летучие мыши.

С 60-х годов вновь появляется большое количество полнометражных фильмов, эксплуатирующих архетип вампира. Только одна британская компания «Hammer Films» произвела шесть картин про Дракулу плюс достаточное число телефильмов, звездой которых был актёр Кристофер Ли, закрепивший в сознании зрителей образ вампира-любовника с волчьими клыками [7].

А в середине 70-х вампирская тема получила второе рождение, во многом благодаря книгам Энн Райс. Герои её романов, начиная с «Интервью с вампиром» (1976), уже не являются одиночками и асоциальными элементами. Два главных героя – Лестат и Луи – не только живут среди людей в особняках и отелях, плавают на пароходах и посещают оперу, но и, перебравшись из Америки в Европу, находят другие сообщества вампиров. В частности, в Париже создан Театр вампиров, где актёры – вампиры, а зрители и обслуживающий персонал – люди. А раз есть группа лиц, объединённых вместе, значит, существуют проблемы внутригруппового взаимодействия, выработки правил поведения в данном конкретном социуме. И автор говорит о неком своде правил, из которых главным является запрет на уничтожение себе подобного. Из поведенческих реакций, получающих осуждение, можно назвать цинизм и излишнюю жестокость при убийстве людей. В её романах «Вампирские хроники», в которые вошли «Интервью с вампиром», «Вампир Лестат», «Королева Проклятых», появляется отчётливое разделение на «хороших» и «плохих» вампиров. К первым относятся интеллектуалы-интеллигенты с бесконечными переживаниями, связанными с неизбежностью совершения убийств людей, философскими размышлениями на тему вечности и смысла существования. Эти вампиры во многом сохранили человеческое: возможность страдать, сопереживать, испытывать чувства, стремиться к саморазвитию, получению знаний. «Плохие» вампиры, напротив, примитивные, жестокие

убийцы, склонные к проявлению самых негативных, кстати, человеческих качеств: ревности, жадности, зависти, злобы.

Работы Райс добавили к архетипу следующее: вампир – член сообщества, которое вырабатывает правила поведения и отслеживает их исполнение; за нарушение законов – смерть (в лучах солнца). Внешний вид вампира мало чем отличается от человеческого, его выдаёт только излишне бледное (правда, в него возвращаются краски, когда вампир напьётся человеческой крови), амимичное лицо, необычного цвета ледяные глаза, быстрые, неуловимые для глаза движения. Цвет волос, модные пристрастия могут быть различными, хотя распространённым является использование чёрного цвета (волосы, одежды). При этом они уже отражаются в зеркалах, но продолжают вести ночной образ жизни, используя гробы в качестве постели, пьют человеческую кровь, но могут и пользоваться эрзацем – кровью млекопитающих животных. Осознанно или нет автор разделила Дракулу на две условные составляющие: позитивную, которую стал олицетворять Луи, и негативную, воплотившуюся в Лестате.

Отличительной чертой архетипа постстокеровского периода стала его социализация и психологизация, т. е. вампир стал полноценным членом общества, способным испытывать разнообразные «человеческие» чувства. Заслугой Э. Райс стало формирование того звена в эволюции архетипа, которое окончательно отделило вампира от собирательного архетипа зла, утвердив за ним статус представителя иной реальности, пересекающейся с человеческой [8]. Он причиняет страдания, но страдает и сам. При этом он может быть великодушен, благороден, мужественен и способен на жертвенную любовь. Ну, чем не мечта любой женщины?

Важный вклад в психологизацию архетипа вампира внесла Б. Хэмбли своей книгой «Те, кто охотятся в ночи»/«*Those who hunt the night»,* (1988), в которой рассматриваются психологические аспекты восприятия действительности существом, не просто обладающим таким качеством, как бессмертие, а пребывающим всегда в том возрасте и физическом состоянии, какое имело на момент перехода в состояние вампира.

Начиная со знаменитой сказочной комедии Романа Полански «Бал вампиров» (1967), которая шла в американском прокате с опереточным названием «Бесстрашные убийцы вампиров, или «Простите, но ваши зубы впились мне в шею»/«*The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck»*, становится «хорошим тоном» снимать пародии на кино- и литературные произведения, эксплуатирующие вампирскую тему. Не менее знаменитым стал и фильм Мэла Брукса «Дракула мёртвый и довольный этим»/«*Dracula Dead and Loving It»* (1996). В целом же архетип вампира в кинематографе продолжал использоваться преимущественно в мелодраматическом и приключенческо-детективном жан-

рах. К концу века также прослеживаются попытки приближения образа вампира к представителям альтернативной культуры с характерными для неё психологическими проблемами: «Потерянные мальчишки»/«*The Lost Boys*», (1987), «От заката до рассвета»/«*From Dusk Till Dawn*» (1996), «Блэйд»/«*Blade*» (1998), «Кровавые деньги Техаса»/ «*Texas Blood Money*» (1999), «Дочь палача»/ «*The Hangman's Daughter*» (1999) и др.

В литературе и фильмах начала XXI века вампир становится чем-то близким и желанным, переместившись из параллельного мира в реальный. Невозможно устоять против загадочного очарования молодого человека с аристократической бледностью, который готов спасти жизнь, выдернув возлюбленную из-под колёс автомобиля или рук хулиганов-преследователей, а также прийти на помощь в любую минуту. При этом он имеет целый комплекс «человеческих» проблем и явно нуждается в психоаналитике, что безошибочно угадывает дама сердца, интуитивно чувствующая, что её избранник – иной, не такой как «земные», уступающие ему и в силе, и манерах его сверстники. Некоторые вампиры наделены экстрасенсорными способностями, позволяющими им читать мысли, предсказывать будущее и т. п. Книги американской писательницы Стефани Майер «Сумерки»/«*Twilight*», «Новолуние»/«*New Moon*», «Затмение»/«*Eclipse*» и «Рассвет»/«*Breaking Dawn*» и одноименные фильмы, а также подобные им литературные произведения («Академия вампиров»/«*A Vampire Academy*», Р. Мид, «Мучение, роман о Падших»/«*Torment, a Fallen Novel*» Лоурен Кейт, «Cirque du Freak. Оживший ужас, Ассистент вампира»/«*Cirque du Freak.Living Nightmare, Vampires assistant*» Даррен Шен, «Бессмертный»/«*Immortal*» Джиллиан Шилдс, «Практическое руководство Джессики по свиданиям на темной стороне»/«*Jessica's guide to dating on the Dark Side*» Бэт Фантаскей, «Поцелуи вампира»/«*Vampire Kisses*» Элен Шрайбер и др.) настолько имплантировали архетип вампира в сознание масс, что многие тинэйджеры женского пола всерьёз стали мечтать о нём как об избраннике. И неудивительно, так как такие характерные черты раннего архетипа, как «отгоняются чесноком», «не отражаются в зеркалах», «живут в гробах» или «болеют» от встречи со святыми символами, как-то незаметно ушли на второй план, а самые «продвинутые» вампиры уже не пьют человеческой крови, удовлетворяясь кровью животных. Да и солнечный свет для них не губителен, а нежелателен, так как в лучах солнца их кожа начинает блестеть всеми огнями радуги как кристаллы Сваровски. Поэтому география их жизни сводится к местам с наименьшим количеством солнечных дней в году. Актёр, играющий в одноимённых фильмах по книгам С. Майер Эдварда – Роберт Паттинсон (кстати, необыкновенно похожий на Стэфана Сальваторе из сериала «Дневники вампира» в исполнении актёра Пола Уесли), безуслов-

но, добавил к портрету вампира нечто очень важное: он перестал быть отталкивающим, одновременно умножив привлекательность.

Наше эссе на тему образа Дракулы в печатных изданиях было бы неполным без упоминания о сиквеле правнучатого племянника Брэма Стокера, написанного на основе сохранившихся семейных реликвий: записей и набросков к роману Брэма Стокера. Дакр Стокер в 2009 году опубликовал книгу «Дракула Немёртвый» («*Dracula the Un-Dead*»). Это продолжение оригинального Дракулы, в котором мы видим иной образ вампира – значительно более психологизированный, вызывающий чувство жалости у читателя, особенно когда сын Дракулы пытается убить своего отца.

Таким образом, нам представляется допустимым на основании того поверхностного анализа литературы и художественных фильмов о вампирах, который мы представили выше, сделать следующие выводы. Архетип вампира начиная с конца XVIII века до наших дней претерпел существенные изменения, которые можно разделить на четыре этапа, взяв за нулевую отметку Дракулу Б. Стокера: I – достокеровский, II – стокеровский, III – постстокеровский и IV – современный. На каждом этапе происходили важные преобразования архетипа. Так, основным достижением первого можно считать демифологизацию, второго – гуманизацию, третьего – социализацию, а четвёртого – психологизацию (таблица 1).

Таблица 1

Периодизация этапов формирования архетипа вампира в массовой культуре

№	Наименование этапа	Временной период	Основная характеристика преобразования
I	Достокеровский	с конца XVIII в.	Демифологизация
II	Стокеровский	с конца XIX в.	Гуманизация
III	Постстокеровский	с середины XX в.	Социализация
IV	Современный	с конца XX в. по настоящее время	Психологизация

Конечно, актёры, игравшие вампиров в фильмах и театральных постановках, привносили свои грани в образы, соответствовавшие разным периодам [7]. Наибольший след в визуальном образе вампира, пожалуй, оставили Гамильтон Дин, Макс Шрек («Носферату»), Кристофер Ли («Дракула», «Принц Тьмы», «Невесты Дракулы», «Шрамы Дракулы», «Вкус Крови Дракулы» и т. д), Гэри Ол-

дмен («Дракула Брэма Стокера»), Удо Кир («Кровь для Дракулы», «Современный вампир», «Тень Вампира»), Стив Бартон («Бал вампиров»), а также Бела Лугоши («Дракула», «Возвращение вампира»), снабдивший художественный образ изрядной долей аристократизма, а также обогативший речь незабываемой манерой скандированного произнесения фраз и использования смысловых пауз. Конечно, нельзя не отметить и работы Брэда Питта и Тома Круза в фильме «Интервью с вампиром» (1994).

Оставив в стороне эволюцию портрета Дракулы в последние два столетия, перейдём к анализу того, как формирующийся архетип отражался в музыкально-драматическом искусстве.

В начале XIX века успех отдельных литературных произведений обусловил появление нескольких опер, таких как «Я – Вампир» (1800) С. Пальма, в основе либретто которой лежало произведение итальянского автора Д. Даванцатти, и «Вампир» (1819) Г. Маршнера, основанной на одноименном романе Ш. Нодье. Поскольку основу либретто этих опер составляли популярные в то время литературные произведения, то, очевидно, что художественный образ главных героев-вампиров не выходил за рамки тех характеристик, которые были присущи этому этапу формирования архетипа, т. е. они несли в себе черты достокеровского вампира. Видимо, существовали ещё какие-то постановки, но сведений о них мы не нашли. Если представить, что такие попытки и не предпринимались, то с интервалом в 185 лет композитор Пол Зиемба возвращается к вампирской теме и пишет музыку к опере «Дракула»/«*Dracula*», которая была поставлена в 2004 году в США. Опера полностью основана на романе Б. Стокера, без малейших отклонений или попыток перенести сюжет в иное временное пространство. Создатели посчитали, что если оригинал – классика викторианской эпохи, то классическая музыка и традиционная постановка являются наиболее адекватными средствами создания художественного образа спектакля [9]. Стоит ли говорить, что образ главного героя – Дракулы – соответствовал архетипу стокеровского образца.

Эксплуатация архетипа в балетном искусстве значительно более распространена, чем в опере. Начиная с конца XIX века, когда в 1899 году в Будапеште прошла премьера балета Ласло Зилаги «*Prince des Tenebres*», можно составить длинный список, включающий не менее трех десятков балетов, большая часть которых носила незамысловатое название – «Дракула», а два отличались оригинальностью: «*Wakey Nights*» (композитор – М. Дж. Бейкер, хореограф – Д. Куделка, 1987) и «*Lucy and the Count*» (Л. Фридман, 1997). Некоторые балетные постановки использовали музыку, написанную такими известными композиторами, как Верди, Россини, Рахманинов, Барток, Делиб, Лист и др., для иных создавались оригинальные партитуры. Наибольшим количеством таковых для бале-

тов о Дракуле может похвастаться М. Дж. Бейкер (1986, 1987, 1989, 1998).

С конца 80-х годов XX века балетные постановки по обе стороны океана случаются с частотой примерно раз в два года. Из последних наибольшее внимание привлекли работы труппы Хьюстонского балета (хореограф-постановщик Б. Стивенсон, на музыку Ф. Листа, 1997) и американского хореографа Дэвида Никсона. Для своей постановки балета «Дракула» (1999) он использовал музыку Шнитке, Пярта и Рахманинова, считая произведения этих композиторов наиболее подходящими для отображения викторианской эпохи. При этом не изменяя сюжетной линии романа Стокера и не тратя себя на поиски соответствий образа в современной эпохе, он переместил акцент на чувства и переживания Дракулы. Одним из особенно запомнившихся художественных приёмов стало разделение артистов балета на вампиров и невампиров путём использования различной балетной обуви: человеческие существа танцуют на пуантах, а вампиры – в балетных тапочках, что подчёркивает их принадлежность земле….

Архетип Дракулы в большинстве балетных постановок был стокеровского типа, однако в ряде спектаклей последних лет отмечается тенденция к «осовремениванию» и повышению привлекательности образа, в первую очередь, за счёт приумножения сверхспособностей.

XX век был прорывным для музыкального театра, в котором семимильными шагами развивался такой жанр, как мюзикл. Быстро став массово посещаемым и чутко реагирующим на потребности общества, мюзикл не мог проигнорировать нарастающего интереса к вампирской теме. Если брать в расчёт только профессиональные постановки, то их перечень всё равно выглядит внушительно: две бродвейские – «Дракула»/«*Dracula*» Ф. Вайлдхорна (2004) и «Лестат»/«*Lestat*» Элтона Джона (2006), немецкую «Танцы вампиров»/«*Tanz der Vampire*» М. Кунце и Дж. Штайнмана (1997), чешская «Дракула. Легенда возвращается»/«*Dracula. Legenda se vraci*» К. Свободы (1995, ремейк 2003), английская «*Dracula: A Chamber Musical*» (1997), а также три рок-оперы – американская (2003), итальянская (2005) и канадская, премьера которой состоялась в 2006 году [10]. Из музыкальных комедий как особо удачные, пожалуй, следует назвать две: «Сын Дракулы»/«*Son of Dracula*» (1974), которую украсили собой такие известные актёры и музыканты, как Гарри Нильсон и Ринго Стар, а также «Дракула, детка»/«*Dracula, Baby*» (2009) по сценарию Б. Рональда и либретто Дж. Джейкса на музыку К. Страух.

Анализируя использование архетипа вампира во всех реализованных постановках Фрэнка Вайлдхорна (американская, немецкая, канадская), можно сказать, что их сюжетная линия, будучи максимально приближенной к роману Брэма Стокера, снабжена неизбежными сокращениями, дополнениями, изменениями. Образ Дракулы

содержал отчётливые черты стокеровского этапа эволюции архетипа. Мюзикл содержит интересный музыкальный материал: Вайлдхорн написал несколько запоминающихся мелодий, арий, дуэтов. Сложные музыкальные ходы, вокальные партии, рассчитанные на исполнителей с хорошими певческими данными, потребовали от постановщиков привлечения в проект исполнителей с академической школой, использовавших преимущественно близкий к классическому вокальный стиль *legit*.

В мюзикле «Танцы вампиров» (1997) М. Кунце и Дж. Штайнмана сюжет заимствован из фильма Р. Полански «Бал вампиров». Потрясающий актёр Стив Бартон создал образ коварного соблазнителя-вампира графа Фон Кролока в оригинальной постановке (1997), а на смену ему пришёл Томас Борхерт – обладатель великолепного чувственного баритона, который к тому времени уже попробовал себя в образе вампира, играя Дракулу в немецкой версии мюзикла «Дракула» Вайлдхорна. Мюзикл отличается большим количеством массовых номеров и квази-народных плясок крестьян, например номер «Чеснок»/«*Knoblauch*», который, по народному убеждению, должен отпугивать вампиров, но, скорее, используется символически. Композитор Дж. Штайнман создал сложную музыкальную партитуру, где разные стили музыки переплетены друг с другом и создают некую единую палитру всей истории из народных плясок и напевов, классических лирических баллад, поп-роковых номеров и т. д. Следует отдельно выделить три самых известных арии из этого мюзикла – «*Carpe Noctem*», где начало и конец представляют собой молитву «*Kyrie Eleison*», а быстрая средняя часть в исполнении фортепиано и рёва электрогитар с ударными является частью песни популярного рок певца *Meatloaf* с его альбома «Обратно в ад»/«*Back into Hell*», а основной лейтмотив арии «*Seize the night*» также является одноимённой песней *Meatloaf*'а. Ну и конечно, всеми любимый хит в исполнении Бонни Тайлер «*Total Eclipse of the heart*» становится главной любовной темой Графа Фон Кролока и Сары в спектакле. А финал представлен саундтреком к фильму «*Streets of fire*» – «*Tonight is what it means to be young*». Пожалуй, композитор соединил в мюзикле свои лучшие хиты. Архетип Дракулы, используемый в этом мюзикле, можно сказать канонический – стокеровский: граф фон Кролок живёт изолированно, обитает с другими вампирами, относящимися к различным историческим периодам, которые спят в гробах, питаются кровью людей.

Премьера чешского мюзикла «Дракула. Легенда возвращается»/«*Dracula Legenda se vraci*» Кареля Свободы и Цденека Боровеча состоялась в 1995 году в Праге. Постановка возрождалась дважды: в 2003 и 2009 годах. Даниэль Хулка создал глубокий образ вампира, который страдает и любит, но в тоже время является чудовищем (нравственным), убийцей и мучается от этого ещё больше. Герой

несёт вечные стокеровские черты – длинные седые волосы, одежды в тёмно-чёрных и тёмно-красных цветах. Стоит отметить, что в этой постановке большой упор сделан на отношения Дракулы с Церковью и Богом. Безусловно, основной сюжет создан по мотивам книги Стокера, однако… авторы расширили историю поиска Дракулой своей возлюбленной, которую здесь зовут Адрианой. Зритель видит в спектакле Дракулу в трёх временных отрезках: в XVI и XIX веках, а также в современности. Начало истории – Дракула загоняет испуганных крестьян и фермеров в монастырь, где всех и убивает. Священник проклинает его, обрекая на вечное существование. Супруга Дракулы, графиня Адриана, любовь всей его жизни, беременна. Они успевают исполнить красивейший дуэт «*Vim ze jsi se mnou»* о бессмертии своей любви, и она умирает в родах. Когда мольбы о спасении жены остаются безответны, Дракула отрекается от Бога и пытается убить себя, но он проклят и обречён на бессмертие. Новое появление героя – XIX век. Дракула живёт в замке с тремя вампирессами-нимфами. Лоррейн, бедная девушка, приходит в замок, где граф влюбляется в неё, в тайне надеясь, что эта любовь снимет с него проклятие. Брат Лоррейн, аббат Стивен, приходит за сестрой в замок. Он раскрывает ей глаза, на то, что Дракула на самом деле не человек, а вампир и он бессмертен; и тогда Лоррейн просит Дракулу превратить её в вампирессу. В третьем временном отрезке мы видим группу байкеров – стокеров (!), их лидера – Ника и его подружку Сандру. Сандра оказывается очень похожей на Адриану. Дракула предстаёт как владелец казино. Он несчастен с Лоррейн, которая стала алкоголичкой и ему безынтересна. Сандра появляется в казино в таком же платье, как когда-то было у Адрианы. Дракула принимает её за воскресшую Адриану и, забывая о Лоррейн, признаётся Сандре в том, что искал её с XVI века и любит её. Сандра, привыкшая к неуважительному отношению со стороны мужчин, не может устоять перед обаянием умеющего быть любезным с женщинами графа и влюбляется в него. Дракула, осознав свою ошибку, остаётся наедине со своей болью, но теперь ему дозволено умереть. Только прежде он должен встретиться на суде со всеми, кому он причинил боль: священник, мёртвые укушенные девушки, Лоррейн, Сандра… Поняв, что ему больше не на что надеяться и любовь, однажды потерянную, вернуть нельзя, Дракула решает умереть и сойти в Ад. Лоррейн умирает с ним.

Мы специально столь подробно рассказали либретто этого мюзикла, так как в нём отчётливо проявляется попытка разрыва уз, связывающих по инерции все работы музыкального театра последних 15 лет с романом Стокера и его архетипом Дракулы. Но время идёт, и архетип преобразуется. Авторы, понимая это, сделали попытку в каждом из представляемых временных отрезков показать те отличия, которые претерпел образ в общественном сознании: В XVI

веке – мы видим канонический образ Дракулы, в XIX – это уже предпочитающий уединение, но живущий среди людей, «социализированный» персонаж. Современный Дракула, ещё менее внешне похожий на первоначального, не только член человеческого общества, но эмоционально лабильный, психически дезадаптированный (в месте, времени, собственном состоянии), психологически сломленный персонаж, готовый к Покаянию, которое, возможно, подарит ему то, чего бы он больше всего хотел получить, – Смерть. Костюмы и декорации спектакля соблюдены в едином, классическом стиле, меняются в зависимости от того или иного временного периода, в котором происходит действие. Несмотря на то, что в спектакле преобладает в целом архетип Дракулы стокеровского этапа, мы видим его преобразования с появлением характерных черт следующих этапов: постстокеровского и современного. Особенно отчётливо это проявляется в более поздней постановке (2009).

Мюзикл «Лестат», премьера которого состоялась в Сан-Франциско в 2005 году, а на Бродвее – в 2006, был создан на основе «Вампирских хроник» Э. Райс. Музыку написал Элтон Джон, либретто – Берни Топин, а автором сценария выступила Линда Вулвертон. Роль Лестата сыграл Хью Панаро (*Hugh Panaro*) – ведущий Бродвейский тенор, который создал образ, признанный превосходящим даже работу Тома Круза (сыгравшего роль Лестата в фильме «Интервью с вампиром»). Музыка спектакля – достаточно проста по построению, но очень мелодичная, запоминающаяся и чувственная, как будто каждое чувство в ней играет миллионами огоньков. При полном симфоническом оркестре периодически в определённых ариях используются роковые инструменты в виде электрогитар, жестких ритмсекций барабанов, басгитар и пр. Из музыкальных номеров в качестве выдающихся можно отметить арии Лестата «*Right Before My Eyes, Sail Me Away» и «Holy Tears»*.

По сравнению с фильмом костюмы героев несколько осовременены, видоизменены и образы персонажей. Арманд – «тёмный, плохой» вампир – брюнет, предпочитающий чёрные одежды и накидки типа плаща. Лестат – светловолосый, шикарно одетый преимущественно в костюмы современного покроя. Образ его существенно отличается от книжного и экранного: там Луи – страдалец, Лестат – хитрый, жёсткий. В мюзикле образ вампира абсолютно стокеровский. Он любит, страдает, чувствует себя потерянным, старается быть добрым (превращая в вампиров лишь тех, для кого дальнейшая жизнь несёт в себе сплошные страдания). Он боится огня и солнечного света, как и Дракула, отрекается от Бога. Однако в финале, признавая себя воплощением зла, молит Бога о прощении.

Таким образом, в мюзиклах, посвящённых вампирам, мы видим, как используется архетип преимущественно стокеровского этапа формирования. В некоторых из них мы наблюдаем попытку пере-

вода его в более современный за счёт расширения психологического и социального компонентов образа.

В рок-операх, эксплуатирующих архетип Дракулы, также отмечается явное пристрастие к соблюдению как сюжета Стокера, так и классического образа. В рок-опере «*Dracula*», поставленной в 2003 в Нью-Йорке (*off-Broadway*) на музыку Джона Р. Бриггза и Д. Веста, всё максимально приближено к литературному прототипу.

Работая над рок-оперой «*Dracula*» (2005-2006) итальянские композиторы и либреттисты Ф. Муссида, Ф. ди Чиоккио, Ф. Премоли, П. Дживас позиционировали её как «ответ Нотру» (мюзиклу «Собор Парижской Богоматери», недавно вышедшему в прокат). Главный герой – Дракула – сыгран актёром и певцом Витторио Маттеуччи, который до этой роли играл Фролло в итальянской версии «Нотр Дама». Мюзикл полностью выдержан в рамках книги Стокера, костюмы немного осовременены, многое в них заимствовано из копполовского фильма. Это касается даже причёсок. Тем не менее Витторио создал потрясающий образ опасного и страстно-привлекающего влюблённого вампира.

В основу либретто рок-оперы «Дракула. Между любовью и смертью»/ «*Dracula. Entre l'amour et la mort*» положена книга Брэма Стокера; изменены некоторые родственные связи (например, Люси, которая по книге была подругой Мины, стала дочкой Ван Хельсинга и пр.). Героям даны современные профессии, они одеты в современные кожаные одежды. Все арии написаны в стиле поп-рок, рок. Таким образом, история осовременена, однако сам Дракула в исполнении Бруно Пеллетье сохраняет стокеровскую глубину образа. Дракула Пеллетье многосторонен, он и опасен, как, например, в дуэте с Джонатаном «*L'amour n'est pas ce que tu dis*», он страстен в дуэте с Миной «*Mysterieux Personnage*», он и трогательно бессилен в «*Je suis*» [10]. Использован архетип Дракулы стокеровского этапа, но с претензией на осовременивание.

Архетип вампира (стокеровского этапа формирования) использован также в рок-опере Л. Монд «*L.O.V.E*»/«*Little Odd Voyage of an Extraterrestrial*» (2008), в постановке Режиса Обадиа, сюжетная линия которой строится на представлении инопланетянину всех возможных вариантов и проявлений такого чисто земного чувства, как любовь. И неслучайно, что, приземлившись, он попадает в театр, на репетицию мюзикла «Дракула», где становится свидетелем вокально-танцевальных номеров «Вампиры»/«*Des Vampires*», «Трио вампиресс»/«*Trois vampiresses*», и дуэта Дракулы и Мины, заканчивающегося «поцелуем смерти» («*Duo of Dracula and Mina*»). Без этой картинки земная история любовных отношений была бы неполной…

Самая последняя история про Дракулу – мюзикл «Дракула»/«*Dracula The Musical*» (2010) – принадлежит шведским создателям – Лизе Линдер (либретто), Кристоферу Йоханссону (музыка) и

Мартину Джейхеру (режиссёр-постановщик). Сюжет максимально приближен к литературному оригиналу, однако добавлены и новые сюжетные линии, например, включение в канву матери Люси Вестенры, чего не было до сих пор ни в одной постановке, ни в одном фильме. История не линейна хронометрически, представляет собой рассказ Мины. В 1970-м году Эрик, журналист и правнук Профессора Ван Хельсинга приходит в дом престарелых, чтобы найти старую и слепую Мину. Она рассказывает ему всю историю, ровно по книге Стокера, но изменив конец. Мина освобождает Дракулу от земных мучений, однако, испробовав его крови, сама становится вампиром. Эрик решает её убить, но пугается, и занавес падает под устрашающий смех Мины.

В 2010 году прошли премьерные показы ещё одной шведской постановки – «Дракула. Мюзикл» Д. Энгрстрома и Д. Бергстрома, о которой пока нет достаточной информации, чтобы её анализировать.

Итак, из вышесказанного напрашиваются следующие выводы: архетип вампира в музыкальном театре сегодня отстаёт от тех его трансформаций, которые происходят в литературе и кинематографе. В общественном сознании он уже давно преобразовался, оторвавшись от образца стокеровского этапа формирования. Для создания успешного «вампирского» современного мюзикла, основными характерными чертами которого является конгруэнтность настроениям общества [11], необходимо придание Дракуле современного вида и определённого социального статуса, а также мейнстримовских черт: потерянности, ощущения обманутости и ненужности, отсутствия надежды и веры, характерных для духа нового века [12].

Эволюция архетипа вампира продолжает следовать по пути развития внутривидовых различий, как физических, так и ментальных, а также сверхспособностей, что неизбежно привлекает к нему внимание и делает объектом вожделения и подражания у читателя и зрителя, как любых существ – живых или фантастических с приставкой «супер».

Библиографический список

1. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ. – Нижний Новгород: Ренессанс, 1991. – С. 95–129.
2. Дугин А. Солнечный вампир граф Дракула // Конспирология, 2005. [Электронный ресурс]. URL: http://arcto.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=1321
3. Монд О.-Л. Есть ли различия в восприятии мюзикла католиками и православными: к постановке вопроса // Материалы Международной научной конференции «Церковь в истории и культуре России». – Киров (Вятка), 2010. – С. 294–297.
4. Зеньковский В. «Апологетика», Париж, 1957. [Электронный ресурс]. URL: http://www.holytrinitymission.org/books/russian/apologetica_zenkovsky.htm#_Toc530385186
5. Асмолов К. В. Введение в структурную вампирологию. [Электронный ресурс]. Библиотека Vito. URL:http://vampires-vito.ucoz.ru/

6. McNally R. T., Florescu, R. In Search of Dracula. The history of Dracula and Vampires. – New York: Graphic Society, 1972.
7. Silver A., Ursini, J. The Vampire Film. From Nosferatu to Twilight / Fourth edition, updated and expanded, Limelight editions. – USA: Hal Leonard, 2010.
8. Somtow S. P. Vampire Junction. – USA, IA: Mass Market Paperback, 1991.
9. Senf C. A. Dracula. Between Tradition and Modernism. – New York–London: Twayne Publishers, 1998.
10. Монд О.-Л. Рождение нового «Дракулы». [Электронный ресурс]. URL: http://www.relga.ru (№6 [128] 16.03.2006).
11. Монд О.-Л. Музыкальный театр: жанры и вокальные стили // Social Science/Общественные науки: Всероссийский научный журнал. – М.: МИИ Наука, 2010. – № 6. – С. 92–101.
12. Монд О.-Л. Социально-культурологический взгляд на американский музыкальный театр // Материалы III Международной научно-практической конференции «Наука в современном мире», 30 октября 2010 г. – М.: Изд-во «Перо», 2010. – С. 74–80.

СИМВОЛИЧЕСКОЕ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АРХЕТИПЫ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Н. В. Науменко
Санкт-Петербургский государственный горный институт (технический университет), г. Санкт-Петербург, Россия

Summary. Uniting the semiotics approach to symbolical and representation about mythological archetypes as the major components of modern culture, probably to conduct search of implicit senses in culture where the archetype acts not only as a form-building regulatory principle, but has the universal semantics thanks to which probably to feel feature of a work of art.

Key words: mythological archetypes, semiotics approach, symbolical, work of art.

Мифологические архетипы, которые лежат в основе художественного творчества и психологии человека, по сути, одинаковы. Мифологическое мировосприятие с архаических времён определялось психологическими особенностями человека, его стремлением найти опору и защиту от пугающих его явлений действительности. Само возникновение мифа объяснимо как средство преодоления страха перед безудержным потоком времени и как средство снятия социокультурных противоречий, их преодоления. Миф рождается на стадии господства архаического сознания, но не уходит со сцены истории и с появлением изощрённых рефлексивных процедур, поскольку антропоморфное видение реальности постоянно воспроизводится в культуре, апеллируя к массовому сознанию. Мифы или архетипы, которые легли в основу человеческого бессознательного, проявляются в художественном творчестве, например как скрытая

символика литературного произведения, представляющая своего рода знаки иной реальности.

Что касается символа, то в современной мысли разрешение двойственности онтологического понимания символа связывается, прежде всего, со специфическим отношением сознания и языка. Это означает, что символ берётся не сам по себе, но всегда в контексте своего конкретного функционирования в культуре и коммуникативном сообществе. При этом законы указанного функционирования определяются не априори из необходимости метафизического мышления о том, что только действительно или только возможно, но исходя из конкретной потребности коммуникативного сообщества в собственном воспроизводстве. Таким образом, символ утрачивает свою самодостаточность в качестве представления бытия и оказывается подчинённым более общим законам, связывающим устойчивый характер знаковой деятельности и реальность человеческого сообщества, которое теперь понимается в первую очередь как семиотическое. Онтологическое понимание уже недостаточно, а «семиотический подход» позволяет по-новому увидеть скрытые механизмы культуры.

Объединяя семиотический подход к символическому и представление о мифологических архетипах как важнейших компонентах современной культуры, возможно вести поиск неявных смыслов в культуре и, в частности, в литературе. Данный подход некоторым образом объединяет новую критику, аналитическую психологию К. Г. Юнга, ритуально-мифологическую школу и отчасти структурализм. Теории К. Г. Юнга и Н. Фрая предлагают новое прочтение литературного произведения через обнаружение в тексте скрытых смыслов, имеющих свою основу в глубинных образованиях культуры, таких как миф и ритуал.

В данной связи возможно также говорить о том, что современная экранная культура воздействует на архетипы сознания, настроенные на понимание бытия как мифа. Благодаря использованию мифологических сюжетов и структур, происходит воздействие художественного творчества кинематографистов на архетипы сознания зрителя, что, в свою очередь, способствует развитию новых культурных образований и мифологем. Основанная на архетипах система символических образов «подключает» к восприятию происходящего на экране каждого зрителя» [1].

Современная наука нуждается не только в знаниях мифологических структур и архетипических моделей как способах и приёмах виртуализации вещей, но и в изучении основных способов и приёмов функционирования мифов в кино: построение драматургии фильма по законам классической мифологии; использование мифологических героев; апелляция к архетипам сознания. В целом можно говорить о том, что происходит ориентация экранной культуры на архетипические константы жизни: дом, семью, очаг, дорогу, любовь, жизнь, рож-

дение детей и т. д. [1]. Архетип функционален, и функция его в рамках мифологического и современного культурного сознания может облекаться по-разному: «вместо Зевесова орла или птицы Рок выступает самолёт, вместо сражения с драконом – железнодорожная катастрофа, вместо хтонической матери – толстая торговка овощами и т. п.» [2]. Но архетип не только формообразующий регулятивный принцип, он имеет свою универсальную семантику, благодаря которой возможно ощутить особенность художественного произведения. Архетип позволяет общечеловеческому бессознательному «прорваться к переживанию», преодолеть однократность индивидуального бытия и возвысить личную судьбу до судьбы человечества.

Библиографический список

1. Огурчиков П. К. Экранная культура как новая мифология (на примере кино: автореферат дис. ... доктора культурологи. – М., 2008.
2. К. Г. Юнг Психология и поэтическое творчество // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века. – М., 1979. – С. 187.

СИМВОЛ И АРХЕТИП В ГРАФИКЕ НИКОЛАЯ КУРИЛОВА

В. В. Тимофеева
Арктический государственный институт искусств и культуры, г. Якутск, Россия

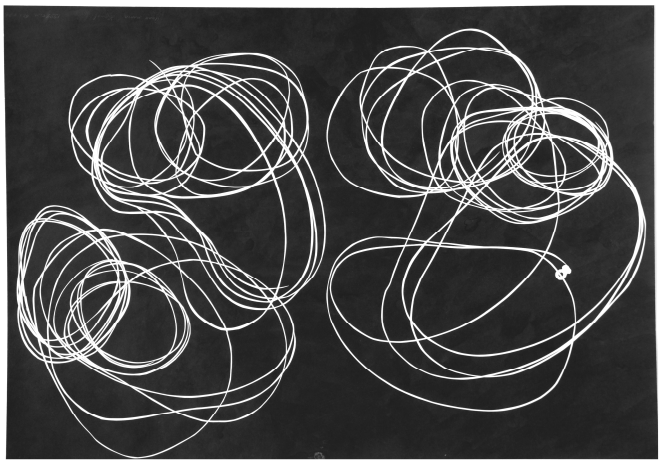
Summary. Nikolai Kurilov's creative work is deeply impregnated by symbolism which backgrounds go to traditional folk art and world view of Yukaghirs – the most ancient arctic people. A figure of a reindeer is a favorite motive in master's creative work. The knowledge of forms, anatomy, a way of life and habits of animals allow diligently open in them new expressive lines.

Key words: modern fine arts, traditional culture, graphics, symbol, semiotic, art of arctic.

Традиционная культура народов Севера – это особое видение мира: широта восприятия, точность мысли, лаконизм выражения передавались из поколения в поколение как необходимые условия жизнедеятельности в экстремальных условиях. Древняя изобразительная традиция, не прерываясь, продолжалась в художественном творчестве этносов. Влияние её сегодня прослеживается в искусстве современных мастеров Крайнего Севера. Их работы отличаются аналитически чётким построением композиции, умением находить идеальные соотношения пятна и линии на плоскости. Ёмкость образа достигается образно-выразительными метафорами, экономией и концентрацией художественных средств. Этот самобытный оригинальный неповторимый эстетический мир питается традицией прошлого.

Так, творчество якутского графика Николая Курилова глубоко насыщено символизмом, истоки которого уходят в народное искусство и мировоззрение юкагиров, древнейшего арктического народа. Аппликацию «Два аркана» (1995) выделяет утончённое изящество графического решения. Энергичные пружинистые линии рисуют закрученные в спираль арканы. В них заложена динамика сильно сжатой пружины. Ритм рисунка создает иллюзию кругового вращения, а чёрный фон придаёт сцене космический вневременной характер. Возникает вселенский образ вращающихся миров. В сложных сплетениях линий можно угадать фигуры двух. Арканы перевоплощаются в своих хозяев, приобретая характер оленеводов. Одушевлённые художником предметы словно ожили и ведут диалог. Смысловая игра состоит в том, что изображения не лишены конкретного, реального содержания и вместе с тем выступают в роли условных символов.

По словам автора, аппликация «Два аркана» дала толчок для возникновения серии абстрактных композиций. В них художник оперирует линией, тонкой, долгой и круглящейся, прорезающей чистый белый или чёрный фон. Например, просты и выразительны аппликации «Солнышко» (2007), «Уставший» (2007) и т. д.

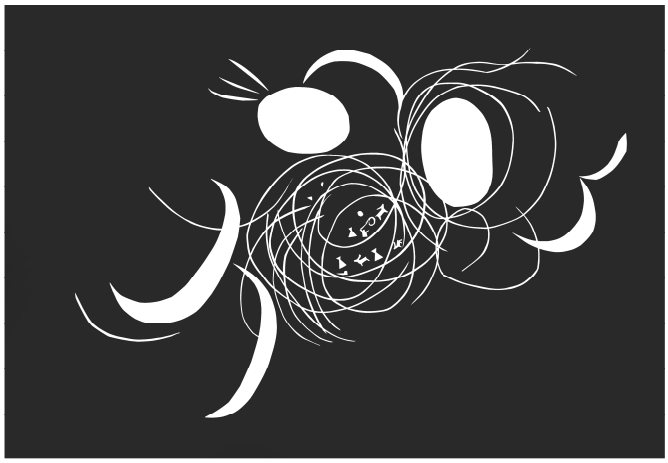


Два аркана, 1995 г.

Многие работы Н. Курилова имеют сходство с орнаментом: декоративность, плоскостность, органичная связь с поверхностью листа. В цветной аппликации «Олени» (2008) традиционный приём рядности одинаковых орнаментальных фигур переосмыслен художником как современный декоративный ход. Композиция проста и изыскана. Самозабвенный бег оленей полон силы, грациозности и удали. Ритмичное повторение фигур животных подобно многократному благопожеланию. В графическом листе бег является квинтэссенцией жизни, остановка оленей подобна смерти.

Олени, 2008 г.

В аппликации «Танец шамана» (2009) художник раскрывает древнейшую символику обряда – ритуал призван восстанавливать порядок в мире людей. Крохотные фигурки юрт, оленей и человека окружены вихревым движением. Они внутри и снаружи шамана, напоминая подвески ритуального костюма. Показательно, что специалисты по сибирскому шаманизму рассматривают ритуальный плащ как своеобразную карту мироздания [Иванов, Топоров 1965]. Шаман, вслушиваясь в музыку вселенной, ритмично бьёт колотушкой в бубен, летящими движениями рассекает время и пространство. Солнце сменяется луной, луна месяцем и т. д. Круговорот танца повторяет природные циклы. Синий фон – это небо, ирреальное пространство, космос. График рисует шамана как танцующую вселенную оленеводов, жизнь которых напрямую зависит от его сил.



Танец шамана, 2009 г.

Следует отметить сходство графических композиций Н. Курилова с пиктографическим письмом. Каждое произведение

художника – своего рода интеллектуальная игра, парадигму которой определяет миф.

Библиографический список

1. Иванов В. В. Топоров В. Н. Славянские языковые семиотические системы (древний период). – М.1965.

СИМВОЛИЧЕСКОЕ И АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Т. И. Чупахина
Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, г. Омск, Россия

Summary. This article is devoted to an examination idea of the cultural archetype. In this work produced the looks of modern scientific which investigate this phenomenon. The author discovers main internal of the cultural archetype and offer own determination of this idea.

Key words: cultural archetype, musical culture, symbvolikal, ethnic, spirituality, love, good, beauty, hope, the blessing, true.

Русское музыкальное искусство второй половины XIX–начала XX в. заложило основу для формирования «философии ценностей», где основными идеями были Добро, Красота, Любовь, Надежда, Истина, Гармония, Вера. Эти категории являются, в принципе, геномом русской культуры, так как они сформировали мировоззренческие универсалии и их лучшим выразителем явилась русская музыка. Гуманизм русской культуры был конечной целью. Русской музыке удалось достучаться до человеческого сердца и превратиться в «язык души». Именно в русской философии звуков наиболее полно выражается «душа народа», судьба России. Вот почему русская музыкальная культура указанного периода представляется нам такой избыточной.

И всё же философское содержание русской музыки остаётся в основном имплицитным, несмотря на особую глубину и нетривиальность. Она отражается не в истинном философском строе, не в философских категориях, поскольку предмет описания для нас непостижим, сложен и удивительно поэтичен. Русская музыка как своеобразный «код ощущений», не поддаётся точной экспликации, тем не менее, гораздо ближе человеческому языку по типу организации, по исходному материалу.

Русская музыка, поэзия, литература XIX–XX столетий, часто сливаясь воедино, создавали единое пространство, и в этом пространстве они органично сосуществовали, а помогал им в этом «национальный» язык, который, в свою очередь, требовал титаниче-

ской работы не одного поколения поэтов, музыкантов, чтобы потом превратится в развитую, богатую систему символов, отражающую общественный опыт – истории, культуры, духовной жизни нации. Помимо рациональной формы познания, в русской музыкальном искусстве мы сталкиваемся также с чувственным миром (мелосом), где царят символы, настроения, философские мотивы, метафоры, гиперболы, образы, сравнения. Опора на фольклорный материал, на русский мелос составляет отличительную основу интонационной и языковой системы композиторов-кучкистов – П. И. Чайковского, А. К. Лядова, С. И. Рахманинова. Нигде народная песнь не играла и не играет такой роли, как в нашем народе, – писал В. В. Стасов, – нигде она уже не сохранилась в таком богатстве, силе и разнообразии, как у нас. Это дало особый склад и физиономию русской музыке и призвало её к своим особенным задачам [15, с. 717–718]. Ибо бессознательно усваиваемая структура родного языка, по мнению Сепира-Уорфа, определяет способ восприятия мира и познавательный стиль художников [2, с. 103]. Подобные мысли мы находим также у К. Д. Ушинского, который в свою очередь рассуждает о том, что «в языке каждого народа выражается особый характер, … ведь язык является лучшей характеристикой народа [4, с. 212]. Именно родной язык выступает как некое духовное образование, как продукт исторической жизни народа, в котором проявлены и отражены мировоззрение, мировосприятие, представление о ценностях и идеалах, типичные черты характера, духовный опыт, стремление к сохранению своего – «я». И действительно, в истории России роль языка в русской духовной жизни общества, в отечественной философии развивалась несколько необычно.

Через родной язык, через систему символов и архетипических образов артикулирует себя русская культура и музыкальная в частности. Всякий раз, – по словам М. К. Мамардашвили, – когда мы обращаемся к вторичной символике, которая описывается в музыкальном искусстве и которая нами же интерпретируется более или менее произвольно, мы имеем дело с готовой, самостоятельно функционирующей «машиной времени» [9, с. 145]. Анализ функций символического аппарата показывает, – говорит М. К. Мамардашвили, – что мир символов в музыкальном искусстве служит местом, где возможно одновременное аналитическое изучение самых различных идеологических элементов данной культуры [9, с.105]. Поэтому справедливо будет отметить, что музыкальные тексты с глубинным философским содержанием имеет смысл рассматривать как некий конечный результат специфических (национальных) языковых и идеологических трансформаций. При таком подходе философия русской музыки является по отношению к идеологии упомянутого периода способом выражения и планом отображения бытия, существенным содержательным элементом. М. К. Мамардашвили высказывает

мысль о том, что система идей может текстуально быть выражена только через символический аппарат, пока символы не установлены и не приведены в систему как «язык», на котором «говорит» идеология. Приведя в систему символы, мы вполне справимся с системой идей, обнаружив, что, в сущности, лежит за ними, найдя неявный и невыраженный язык внутреннего (духовного) человеческого существования [10, с.106].

Глубина архетипических образов, их рационально-магическая сущность раскрываются в произведениях русских классиков и бытийствуют каждый раз в новом прочтении. Художественное развертывание архетипа в оперных опусах Н. А. Римского-Корсакова («Снегурочка», «Садко», «Млада», «Золотой петушок», «Панночка», «Ночь перед рождеством», «Китеж», «Царская невеста», «Кащей»), в симфонических произведениях А. К. Лядова («Баба-Яга», «Кикимора», Восемь русских народных песен для оркестра) и А. П. Бородина («Богатырская симфония», опера «Князь Игорь», в ранних балетах И. Ф. Стравинского («Петрушка», «Жар-птица», «Весна священная») воплощалось через концепцию «двоемирия». Они творили свою художественную картину мира как всеобъемлющую модель Вселенной, в которой гармонично созвучны и взаимовмещаемы микрокосм души Человека и макрокосм одухотворённой, обожествлённой Природы, где человек мыслил себя как микромодель мира, находясь с ним в постоянном взаимодействии. Им свойственно было целостное восприятие мира, как определенной системы, имеющей своё начало и конец, свой смысл. И поэтому отношения с миром у них выстраивались не по принципу «Я – Оно», как в западной культуре, а по принципу «Я – Ты». Связь внутреннего и внешнего, Человека и Вселенной, Земли и Неба, подлунного и надлунного миров, эволюции и инволюции, рождения и смерти – явились глобальными категориями бытия мифологического сознания русской школы композиторов, которое органично воплощалось в художественном творчестве. Их музыкальный театр стал, по сути, храмом, в котором они служили во славу Духа, Света, во имя вечных, непреходящих ценностей в искусстве.

Синхронизуя мир людей и мир природы, реальность и ирреальность (миф), им удалось методом отождествления, параллелизма, сопоставления и аналогии создать свою музыкальную модель мира, базирующуюся на русских культурных традициях. Но встречаются образцы русской классики, где наблюдается обратный процесс: вечносущностное содержание архетипа проецируется на сферу реального (материального) мира, на сферу личностного начала – примером может служить народная драма М. П. Мусоргского «Хованщина», оперы Н. А. Римского-Корсакова «Китеж», «Царская невеста», опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», кантата «Весна» С. В. Рахманинова, балет И. Ф. Стравинского «Петрушка» и

«Свадебка». Опора на глубинные архетипические структуры рождает своеобразие стилевой ориентации этих произведений.

Поэтическое, иррациональное начало содержится, как правило, в сказочно-фантастических образах. Особенно показательны образы, в которых обнаруживается множество сюжетных и смысловых мотивов, уходящих своими корнями к истокам мифов о славянских богинях: Зоре, Ладе, Леле, Диве, Мокоши.

В своё время в размышлениях о творчестве Римского-Корсакова И. И. Лапшин высказал предположение, что в опере «Млада» в образах Клеопатры и Млады дано противопоставление Зори (Афродиты) земной и неземной [6, с.7]. На Руси Зорю, как и Афродиту, отождествляли с восходящим Солнцем, с утренней и вечерней зарёй, её ещё называли сестрою Солнца. Так, Шемаханская царица в опере «Золотой петушок имеет два лика». Один из них обращён к небу, другой греховный и чувственный. Светлый лик Шемаханской царицы прекрасен. И поэтому её музыкальную речь во втором действии оперы, когда она появляется в малиновом одеянии на рассвете, обращаясь к солнцу: «Ответь мне, зоркое светило!», мы воспринимаем как вдохновенное слово поэта, очарованного красотой природы, отмеченного высшим смыслом и значением любви [Скрытникова О. А. «Золотой петушок»: к проблеме архетипического в творческом процессе Римского-Корсакова, с. 82–85]. Чувственный мир Шемаханской царицы с особой полнотой передан Римским-Корсаковым в ариозо второго действия, когда «витиеватый» по-восточному рисунок поэтического текста, передаёт утончённый эмоциональный мир героини, соединяясь при этом с музыкальным текстом, в котором сочетаются красочные колористические возможности оркестровой симфонической ткани.

Но кроме загадочной царицы в опере Римского-Корсакова есть ещё один мифический персонаж – Золотой петушок. Этот голосистый вестник ассоциируется и соединяется с возвещением о войне, бедствиях, пожарах и пр. По замечанию А. Афанасьева, это зооморфный символ солнца на Руси часто служит для обозначения как светлой силы, благотворной, уподобляясь часам, возвещающим о начале и конце дня, так и тёмной, разрушительной. Петух – птица, приветствующая восход солнца – пишет А. Афанасьев, – и своим пением как бы призывает это светило, прогоняет нечистую силу мрака и пробуждает к жизни усыплённую природу [1, с. 525].

Игра на противопоставления «реальное – ирреальное, мир – миф» актуализирует в «Снегурочке», «Золотом петушке», «Китеже» и «Садко» приём, в соответствии с которым знаки одной сферы (фантастики, вымысла) переносятся на другую (реальную, человеческую), обретая при этом полную противоположность.

Подобным композиторским приёмом пользовался С. В. Рахманинов в фантазии «Утёс», И. Ф. Стравинский в балете

«Жар-птица» и А. К. Лядов в программных симфонических произведениях «Кикимора», «Баба-Яга». Следуя закону обратимости, – отмечает О. А. Скрытникова, – создаются зеркальные варианты, т. е. музыка, по сути, несёт в себе определённый язык моделирования, среди выразительных средств которого – метод парадоксального переворачивания знаков [13, с. 88].

Такое синтаксическое моделирование рождает набор интонационных аналогов, ритмических и жанровых приёмов, за которыми в истории русской музыки уже закрепилась наработанная поколениями композиторов образно-смысловая символика, ориентированная и направленная на их логический аспект. И поэтому, по выводам О. А. Скрытниковой: «Музыкальное высказывание как синтаксический строй, образно-сценический и ассоциативный ряд, целый ряд аналогий и клише напрямую связаны с жанром оперы XIX века, её историко-хронологическим существованием и затрагивает фактически всех композиторов русской школы, начиная со времен М. И. Глинки и до И. Ф. Стравинского» [13, с. 88]. Идентичность приёмов в создании сцен оцепенения, сцен состояний мы находим в операх М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова и симфонических картинах А. К. Лядова (похищение Людмилы – у Глинки; сцена таяния Снегурочки – Римского-Корсакова или сцена у Светлого Яра в опере «Китеж»; образ Кикиморы в одноимённой картине, экспозиция «Волшебного озера» – у Лядова; плач Ярославны – у Бородина и плач Додона – у Римского-Корсакова). Так, Глинку, Бородина, Римского-Корсакова, Рахманинова объединяет своеобразие в отражении образов Востока, с их характерными стилистическими приёмами музыкального письма (ритмические, гармонические обороты, орнаментика и мелизматика). Характерные приёмы плача народа пронизывают насквозь оперные сцены М. П. Мусоргского («Хованщина» «Борис Годунов» и Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Тема рока, тема фатума как предзнаменование чего-то трагического звучат в партитурах П. И. Чайковского (Четвёртая симфония, «Манфред», «Пиковая дама»), Н. А. Римского-Корсакова («Золотой петушок», «Кащей») С. В. Рахманинова (Симфонические танцы). Музыкальная драматургия «Жар-птицы», «Петрушки» И. Ф. Стравинского, Богатырской симфонии А. П. Бородина и «Садко» Н. А. Римского-Корсакова строится на сопоставлении контрастных сфер: мрачного, инфернального, героического, эпического, феерическо-ориентальной сферы и русского народно-песенного начала.

Приведём ещё одну из ярких иллюстраций музыкального наследия А. П. Бородина – плач Ярославны их IV действия оперы «Князь Игорь», где образ княжны представлен как собирательный, идеальный, женственный в соединении с выдержкой, силой характера и горделивой осанкой. Этот софийный образ, созданный безымянным автором, давно стал в русской литературе символом верно-

сти, чистоты, силы духа русской женщины. В «Слове о полку Игореве» этот эпизод в наибольшей степени приближен к подлинному народному творчеству, органично соединяющему в себе причитания и заклинания, в которых, согласно народному художественному мышлению, присутствуют обращения к ветру, солнцу, реке как живым существам. И это Бородин удачно использовал в оперной партитуре, проводя параллели человеческих чувств и жизни природы. Неизбывная тоска и глубокая печаль бедной Ярославны со словами: «Ах, плачу я, горько, плачу я ...» накладываются на жалующиеся и изломанные музыкальные фразы в ариозо. Трогательная перекличка духовых и вокальных фраз – словно эхом доносятся до нас издали. Отсюда создаётся впечатление, что сама природа проливает слёзы с княжной Ярославной. Это убедительный пример одного из прекраснейших образцов русской музыки, где в вокальной лирике (мелосе) сохранена глубокая прочувствованность слова (логоса) одного из древнейших литературных первоисточников – «Слова о полку Игореве».

Ведя рассуждения о русской музыке и русской литературе XIX века, мы ни на минуту не должны забывать о том, что они глубоко обогащены и наполнены религиозным началом, черпают свои живительные силы и творческое вдохновение из источников христианской веры и христианского опыта. Учение о Логосе – о Слове Божием для русских имеет первостепенное значение. В Логосе художники-мыслители слышали основной внутренний закон, рассказывающий, о Боге и творении жизни. Ибо всё существующее, по мнению представителей русской культуры, связано с Ним.

Русская музыкальная мысль XIX–XX вв. представляет собой непрекращающуюся борьбу между влиянием абстрактного ratio, пришедшего к нам от западноевропейской школы композиторов и восточно-христианским, конкретным, богочеловеческим Логосом, который способен поднимать человеческий разум на небывалую ступень постижения иррациональных глубин Мироздания. И единственным инструментом этого постижения является человеческое сердце. Логос в русской музыке метафизичен и божественен одновременно. Логос – есть средоточие духовности, совершенства, к которому невольно тянется человек, погружаясь в мир красоты и гармонии звуков космоса. Ещё В. Ф. Эрн, – напоминает нам Л. В. Поляков, – выделял логос как антично-восточно-христианский тип умонастроения. И если ratio, – продолжает он, – в интересующем нас контексте трактуется Эрном как философия, то второй из логосов – космизм. Согласно учению Эрна, их органическое единство, благодаря усилиям русской философии, открывает «недоступный рациональному путь интуитивного художественного постижения глубин человеческой души» [12, с.91]. В. Ф. Эрн считал, что космический

космос существует в «натуральных религиях» и в искусстве, – например в музыке.

Раскладывая строй музыкального текста композиторов по всем законам Логоса, мы видим, что в его основании метафизическая глубина русского сознания. Основной факт русской музыкально-философской мысли принято считать в её органической целостности и почвенности, мышление же представителей отечественной школы композиторов определять как глубокое синтетическое устремление. Художники перекликаются не только общими идеями, но и тематикой образов, содержанием. Всё это, по словам В. Ф. Эрна, некая подсознательная, «подземная традиция, которая опирается на фундаментальный «механизм», работа которого обеспечивает единство и историческую устойчивость феномена русской мысли [5, с. 495].

Своеобразие русской музыкально-философской мысли в её устремлённом желании и обращённости к «логизму». Это лишь подтверждает, что русская мысль по своей природе онтологична, ибо мышление композиторов предполагало метафизически сущими Бога, церковь, космос, человека, культуру. Онтологизм художественной мысли композиторов русской школы проступает в осознании природы как части «живого бытия», где человек обращён к тайному лику Софии. Сама эта мысль бытийствующая и носит существенный, а не случайный характер. Онтологичность русского логоса, – как отмечает А. В. Жданько, – приводит нас к пониманию того, что истина есть жизнь, данная людям, это есть знание о бытии, это само истинное бытие [3, с. 17]. Ибо в традициях христианской мистики Востока мысль представляется автономной, рождённой внутренним человеческим опытом как одно из неповторимых содержаний сознания. Русская музыкальная мысль характеризуется, прежде всего, своей свободой. Ибо, достигнув высоты, – по словам В. Ф. Эрна, – начинает парить в напряжённости актуального содержания, освобождаясь от порабощённости ассоциациями и мнимой логичности ratio, а это освобождение, в свою очередь, предполагает восхождение и в существе своём оказывается божественным [3, с. 99]. Именно поэтому русскую музыкальную мысль мы именуем философской, благодаря присущей ей автономности, так как личность художника всегда сильно проявлена в музыкальной речи, поскольку тот выражает её дух.

Выдвижение русской философии «логоса» в разряд основополагающих, онтологических оснований познавательного процесса определило его роль в становлении различных форм познания духовной жизни общества в России в XIX–XX вв., в том числе и в музыкальном искусстве. Подчёркивая растворённость русской философии в художественном творчестве всех родов – в литературе, поэзии, иконописи и в музыке, Д. С. Лихачёв писал: «Русская философия очень конкретна, чуждается абстрактной мысли и направлена, прежде всего, на познание мира, а не на онтологические проблемы.

Познание же мира как целого, связано с художественным его осмыслением» [7, с. 499].

Во многом по этой причине современники ищут истинный философский смысл и настоящую философию в произведениях Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, в поэзии М. Ю. Лермонтова, С. А. Есенина, Б. Л. Пастернака, в симфонических поэмах А. Н. Скрябина, в оперном жанре Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского, А. П. Бородина в симфоническом творчестве С. В. Рахманинова и А. К. Глазунова, в вокальном творчестве Н. К. Метнера. Именно там мы находим онтологичность русской философской мысли, которая, в свою очередь, выражается в тесном и нерушимом союзе поэтического и философского разума. Где, по мнению А. Ф. Лосева: «страшное напряжение «мелоса» и «логоса» на пути к Танатосу, к смерти в русском музыкальном искусстве имеет абсолютно реальные горизонты» [8, с. 606]. Ярким примером из истории русской музыки являются народные драмы М. П. Мусоргского «Хованщина» и «Борис Годунов»; увертюра «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского.

Другим примером такого напряжения могут служить музыкальные иллюстрации из творческого наследия С. В. Рахманинова – кантата «Колокола», кантата «Весна», симфоническая поэма «Утёс», Симфонические танцы, опера «Алеко». В творческих бинарных изысканиях художника отражено его дисгармоничное восприятие мира. От того его музыка так поразительно своеобразна, притягательна и индивидуальна.

Анализируя оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова, в статье, посвящённой «Снегурочке», А. Ф. Лосев писал: «Мелос» здесь напрягается и поднимается до высшей ипостаси «Логоса» [15, с. 606.]. Причём слово «Логос» он намеренно употребляет с большой буквы, не умаляя стихотворного сказочного текста Н. А. Островского, понимая, что наивная весенняя мифологическая сказка поднимает глубинные архетипические и христианские смыслы русской культуры, где смерть представлена как метафизическая составляющая жизни.

Под архетипическими смыслами, – пишет Н. П. Монина, – нами понимаются досознательные, неизменные, вновь и вновь актуализирующиеся установки, определяющие представления о мире, о месте человека в этом мире, нравственные идеалы и ценности русского народа. Основными философскими константами, определяющими облик отечественной культуры, являются, на наш взгляд, идеи Космизма, Соборности и Софийности. Именно эти универсалии (философские категории) составляют ядро русского культурного архетипа [11, с. 284].

Итак, музыка, согласно концепции «Божественного эфира» Н. А. Бердяева, находится в некоем абсолютном пространстве, на

предельном уровне. Её нельзя познать из книг, партитур, записей, только слушая, её нужно постигать, подключая духовные силы и переживания. Она познаётся исключительно из личного опыта. Здесь необходима работа сердца, ума, музыкального сознания самого слушателя, его духовный горизонт ожидания. Важно при этом уловить ту гармонию и тот синтез, которые были доступны великим русским мастерам прошлого: поэтам, музыкантам-исполнителям, критикам, теоретикам, музыкальным философам. Всё, что пытались высказать и выразить русские композиторы в своих произведениях, касаясь настоящего, а не прошедшего – вот почему мы по праву называем русскую музыку звучащей философией, а композиторов – настоящими философами, выразителями своей эпохи. Ибо они сформировали совершенно иную музыкальную традицию, своё музыкальное пространство, предлагая синкретичное пространство невербализированных чувств и строго логозированного разума. Их движущая сила мысли и духа не только реализовала, но и задала содержание самой музыке, и, перефразируя Гегеля, «развернула истину», неким образом давая возможность нам убедиться в том, что русское музыкальное искусство – достояние не только России, но и всей мировой музыкальной культуры.

Библиографический список

1. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. В 3-х томах. – М: Индрик, 1994. – Т.1 – 655 с.
2. Гусинский Н. Е., Турчанинова Ю. И. Введение в философию образования. – М.: Просвещение, 2000. – 452 с.
3. Жданько А. В. Миросозерцание Н. А. Римского-Корсакова в контексте русской философской мысли XIX–XX вв. / Традиції та новації у вищій архітектурно-художэній осветі. Випуск 1 (2) /2009. – Харьків. – С.14–19.
4. История педагогики в России. Хрестоматия. – М.: Наука, 2000. – 412с.
5. История русской философии: учеб. для вузов / редколлегия: М. А. Маслин и др. – М.: Изд-во «Республика», 2001. – 639 с.
6. Лапшин И. И. Н. А. Римский-Корсаков. Философские мотивы в его творчестве. – СПб: Логос, 1893.– 106 с.
7. Лихачёв Д. С.Заметки о русском. – М.: Наука, 1972. – 410 с.
8. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение – М.: Политическая литература, 1994. – 606 с.
9. Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1992.– 404 с.
10. Мамардашвили М. К. Символы и сознание. – М.: Прогресс-Традиция, 2009. – 285 с.
11. Монина Н. П. София как культорологическая категория // Духовные истоки русской культуры. Материалы научно-практической конференции 19–20 мая 2003 г. – Ч. 1. Рубцовск: РИО, 2003. – С.81–86.
12. Поляков Л. В. Учение В. Эрна о русской философии // Религиозно-идеалистическая философия в России XIX–XX начала вв.: Критический анализ. – М.: Изд-во АН СССР, Ин-т философии, 1989. – 412 с.

13. Скрытникова О. А. «Золотой петушок »: к проблеме архетипического в творческом процессе Римского-Корсакова // Процессы музыкального творчества. – Вып. 3. – М., 1999. – 235 с.
14. Стасов В. В. Статьи о музыке. – Т. 2. – М.: Музыка. 1977. – 437 с.
15. Чайковский. Письма. – Т. 1. – М.: Советский композитор, 1965. – 756 с. – С. 531.

КОСМОГОНИЧЕСКИЕ АРХЕТИПЫ В БАЛЕТЕ СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»

О. А. Подшивалова
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, г. Саратов, Россия

Summary. The beginning of the 20th century is characterized as a time of significant change in many cultures. The collapse of a long tradition in art and public life, the emergence of entirely new world – all are considered as cosmogonic act of creation. In the works of art of the period cosmogonic archetypes are established, the revealing of which is one of the research priorities of the 21 century. In the context of solving this problem, we see the actual identification of archetypes of spring in the ballet of Stravinsky's "Rite of Spring."

Key words: “The Rite of Spring”, Stravinsky, cosmogonic, archetype.

Среди многочисленных научных работ рубежа XX–XXI столетий широкое распространение получили исследования, связанные с изучением архетипов, символов в разных национальных культурах и искусстве. В числе таких работ можно выделить исследования в области литературоведения, культурологии, музыкознания. Немалое внимание уделяется проблемам, относящимся к значимости архетипов в фольклоре и музыкальном классическом искусстве. При рассмотрении некоторых затрагиваемых в работах проблем можно выделить три основные группы исследовательских направлений: архетипы в древнерусском церковном певческом искусстве, которые мы находим в работах О. Ануфриевой [1], Т. Бибиковой [3]; звукосемантические архетипы, которые рассматриваются И. Силантьевой [13], А. Тороповой [18]; а также архетипичность в произведениях рубежных периодов – XIX–XX и XX–XXI вв.

Устойчивый интерес у исследователей вызывает третье из названных направлений, связанное с выявлением архетипических черт в произведениях искусства, в особенности – музыкального. Произведения, созданные на рубеже веков, особенно в начале XX столетия, значительно отличаются от ранее созданных сочинений. На этот факт указывают многие источники, в частности, А. Демченко в исследовании «Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века» [7].

Обсуждение вопросов архетипичности можно сгруппировать по историческому принципу: 1) архетипы в музыкальных произведениях рубежа XIX–XX веков. К таким работам относятся исследования творчества таких композиторов, как П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, К. Дебюсси, Г. Малера[1] ; 2) архетипы в музыкальных произведениях второй половины XX–начала XXI столетия. В этих работах рассматриваются произведения современных отечественных и зарубежных авторов – Д. Д. Шостаковича (поздний период творчества), С. Губайдулиной, А. Тертеряна, Э. Л. Уэббера, В. Цоя[2] и других. Основные проблемы в названных исследованиях связанны с вопросами музыкальных архетипов – жанровых, сюжетных, речевых, интонационных, а также музыкальных архетипов-образов.

Интерес к проблемам архетипов в произведениях и творчестве композиторов рубежных периодов неслучаен. Так, Н. Хренов в работе «Культура в эпоху социального хаоса» [19] указывает, что конец XIX–начало XX веков характеризуется как переходный, переломный период не только в искусстве, но и во многих сферах общественной жизни, подобно, как и рубеж XX–XXI столетий. Зарубежный исследователь М. Элиаде в своём исследовании «Аспекты мифа», рассуждая о современном искусстве, справедливо замечает, что в начале XX века происходит «разрушение художественного языка» [21, с. 72]. Таким образом, развитие современного искусства уже с начала XX века приходит в некий тупик, кризис, вызванный исчерпанностью ресурсов, нехваткой выразительных средств.

Объяснение причин возникновения подобных процессов осмысливается с разных сторон научного познания. По мнению сторонников психоаналитической школы, источник кризиса кроется, скорее всего, в глубинах коллективного бессознательного. Бессознательное, по определению К. Юнга, – это скрытый уровень индивиду-

---

[1] Шевченко О. "У бездны мрачной на краю": (черты романтической балладной поэтики в "Пиковой даме" П.И. Чайковского); Славгородская И. К.Дебюсси. Архетипические пласты цикла "Прелюдии для фортепиано"; Скрынникова О. "Золотой петушок": К проблеме архетипического в творческом процессе Римского-Корсакова; Петрушевич Ю. Архетипические сюжеты и образные модели в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова; Кирбаба Ю. Парадоксы жанровых архетипов в симфониях Густава Малера.

[2] Сахарова А. Путешествия "Иосифа": Художественные модели в мюзикле Эндрю Ллойд Уэббера; Городилова М. В., Коробова А. Г. Композиция и звуковысотность в "Оффертории" С. Губайдулиной как форма проявления архетипического в музыке; Данченкова Н. Ю. Голос в ночи: Виктор Цой и некоторые архетипы песенной речи; Дьячкова Л. "Женщина и птицы" Э. Денисова: смысл конструкции – конструкция смысла; Маслий С. О сюитном циклообразовании в творчестве Шостаковича: (К проблеме жанрового архетипа); Птушко Л. Адаптация чужого слова в отечественном музыкальном неоромантизме: архетипы звука в симфониях А. Тертеряна.

ального человеческого сознания, забытые моменты, проявляющиеся через сны или различные ассоциации. Коллективное бессознательное – более глубокий и сложный уровень человеческой психики, который не относится к личному опыту самого индивида. По словам Юнга, содержаниями коллективного бессознательного являются так называемые архетипы. Архетипами Юнг называет «первобытные образы», являющиеся тенденцией к образованию таких представлений, которые могут значительно колебаться в деталях, не теряя при этом своей базовой схемы [23]. Таким образом, архетипом мы будем называть те образы, которые раскрывают сущность определённых понятий, явлений внешнего мира.

Архетипическое восприятие мира в большей степени присуще человеку с архаическим складом мышления. Подлинную реальность, значимость для него составляют лишь те предметы или действия, которые повторяют «изначальное, образцовое действие» [22, с. 16]. Все образцы для подражания, по мнению древних племён, заложены в мифах и архетипах, поэтому реальностью становится всё, что имитирует архетипы.

Поскольку мы установили актуальность проблемы архетипичности в искусстве рубежа XIX–XX вв., рассмотрим, как она находит своё проявление в конкретных музыкальных произведениях. В настоящей работе в качестве отправной точки для нас станет одно из знаковых явлений не только отечественной, но и мировой музыки начала XX века – балет «Весна священная» Стравинского.

«Весне священной» посвящено довольно большое количество исследований. В частности, разделы монографий Б. Асафьева [2], М. Друскина [8], Б. Ярустовского [24], С. Савенко[12]. Отдельно балету посвящена монография А. Демченко [6], а также раздел в исследовании И. Вершининой [4] о ранних балетах Стравинского. Кроме того, различные аспекты музыкального языка Стравинского рассматриваются в работах В. Задерацкого [9], С. Скребкова [14], А. Шнитке [20].

Несмотря на достаточную изученность балета, разобраться во многих парадоксах этого уникального произведения, на наш взгляд, довольно сложно, анализируя только с позиций музыкального языка. Мы убеждены в необходимости расширять методологические подходы, смежные с искусствоведением, чтобы приблизиться к оценке и пониманию данного музыкально-сценического феномена.

В нашей статье мы попытаемся выявить некоторые космогонические архетипы в балете Стравинского «Весна священная» и определить их значимость для искусства рубежа XIX–XX веков. В связи с этим нам необходимо: во-первых, убедиться в актуальности тематики весны в произведения искусства этого исторического периода, во-вторых, осветить некоторые особенности первобытной ментальности, поскольку время действия балета – языческая Русь, в-третьих, обна-

ружить основные архетипы весны как космогонического символа в произведениях искусства рубежа веков, и, в-четвёртых, проанализировать балет «Весна священная» с точки зрения названных архетипов.

Космогоническая символика достаточно явно проявляется в календарном цикле, особенно в начале весеннего времени года. В аспекте календарности этот образ представлен в фортепианном цикле П. Чайковского «Времена года» и в балете А. Глазунова «Времена года». Тема весны раскрыта также в «Снегурочке» А. Островского и созданных на её основе одноимённых произведениях Чайковского (музыка к спектаклю «Снегурочка») и Римского-Корсакова (опера «Снегурочка»). В данный период были созданы такие произведения, как кантата «Весна» С. Рахманинова, оркестровая сюита «Весна» К. Дебюсси, сценическая кантата «Кармина Бурана» К. Орфа, мелодрама «Персефона» Стравинского... Образ весны широко представлен в поэтических текстах, к которым обращались композиторы рубежа XIX–XX веков в своём камерно-вокальном творчестве. В живописи эта тема также получила широкое освещение.

Природная способность весны возрождать и восстанавливать все жизненные процессы позволяет говорить о том, что весна как бы повторяет космогонический акт творения. В связи с этим вполне объясним интерес к тематике весны многих отечественных и зарубежных композиторов, художников, поэтов рубежа XIX–XX веков.

Теперь остановимся на особенностях мышления архаического человека. Каким образом совершение им космогонического акта влияет на его собственную жизнь и всего «полуцивилизованного» общества?

Время и место действия балета «Весна священная» доподлинно неизвестны. По словам самого композитора, перед нами предстаёт «религиозная церемония Древней Руси – Руси языческой» [15, с. 12].

К проблеме восприятия окружающего мира человеком с первобытным складом мышления (будем называть его «архаический тип»), обращались такие исследователи, как Л. Леви-Брюль, К. Леви-Стросс, М. Элиаде, А. ван Геннеп. Сейчас мы разберём, насколько мышление человека архаического типа отличается от мышления цивилизованных людей (будем называть его «современный тип»), и, прежде всего, как ими воспринимается время. Элиаде, сравнивая восприятие времени традиционным и современным обществом, отмечает, что для обоих менталитетов ожидание «конца истории» является неизбежным; различия кроются только в восприятии этого события и отношения к нему. Современный тип живёт в историческом времени, которое развивается линейно, и поэтому финальная катастрофа для него будет единственной. Поэтому человек цивилизованного общества испытывает неумолимый страх перед историей, которая обязательно когда-нибудь придёт к своему логическому за-

вершению. Возможность спасения современное человечество нашло в вере.

Человек с архаическим складом мышления, напротив, упраздняет историю посредством воспроизведения космогонического акта. Обновление «истории» происходит, например, с приходом нового вождя (в понимании древнего человека в это время происходит смена эпох). В катастрофах они видят лишь позитивные свойства.

То есть для архаического типа возможность возрождения мира может быть только после его полного уничтожения и последующего восстановления из ничего. Спасение от страха перед историей архаический тип находит в архетипах, а также космогонических мифах и обрядах.

В балете «Весна священная» совершается древний обряд весеннего жертвоприношения, во имя возрождения новой жизни. Рассмотрим некоторые из ведущих архетипов весны.

В рамках предшествующего исследования об основных архетипах весны[3] мы пришли к выводу, что достаточно широко тема весны представлена в фольклористике, где подробно разбираются обряды и ритуалы, совершающиеся в это время года, свойственная им атрибутика, персоналии. В процессе работы над архетипами весны мы обращались к мифоритуальным сюжетам, а также к поэтическим текстам камерно-вокальных сочинений отечественных композиторов рубежа XIX–XX веков.

В результате проведённого анализа мы выявили, что архетипически весне соответствуют такие визуальные символы, как цвет (в основном белый, зелёный) и вода. Метафорически цикл времён года может быть соотнесён с суточными фазами, из которых весне соответствует утро. Подобные архетипы весны наиболее часто встречаются в ассоциативном плане, в виде метафоры в мире поэтических образов.

Другой смысл заложен в мифоритуальных образах. Почти каждому весеннему обряду соответствуют солярные символы – блины, хороводы, визуально очерчивающие кругообразную геометрическую фигуру. Поэтому одним из ведущих символов весенних обрядов является круг, олицетворением которого было солнце. Значение данного символа во многих весенних обрядах заключается в его особой силе.

Весне также соответствуют архетипы, связанные с фоносемантикой – птичье щебетание, шорох распускающихся деревьев. Вестниками весны считались некоторые птицы. В связи с весной чаще всего упоминаются образы соловья и жаворонка. Символика жаворонка связана со славянскими обрядами, в которых его прилёт означает скорый приход весны, а соловей считался весенним вестником счастья, утра.

---

[3] Подшивалова О. Весна в мифологических персонификациях и архетипах // Сб. науч. работ по итогам Всероссийской научно-практической конференции аспирантов «Слово молодых учёных». – Саратов, – 2010.

В целом архетипическое восприятие весны даёт положительную картину видения этого образа. Теперь обратимся к балету «Весна священная» И. Ф. Стравинского и проследим проявления названных архетипов в данном произведении.

В основном архетипы весны в балете «Весна священная» представлены общей *звуковой атмосферой (фоносферой)* и *символикой круга*.

Картинность пробуждающейся весенней природы свойственна первой части балета, особенно Вступлению, которое задаёт настрой всему произведению. Асафьев назвал это оркестровое вступление «симфонией весеннего произрастания» [2, с. 45]. Неслучайно Стравинский говорил, что каждый инструмент здесь как почка на коре векового ствола. Подражание птичьему пению достигается звукоизобразительной мелизматикой: форшлагами, трелями, мордентами. Особенно ярко птичье щебетание имитируется в партиях деревянных духовых инструментов – гобоя, флейты, английского рожка.

Процесс весеннего оживления передан не только тембровыми, но и фактурными средствами. В партитуре балета наглядно прослеживается процесс прибавления и наслоения тембров друг на друга, расширения музыкального пространства, как бы всё более наполняющегося весенним воздухом. Музыкальная ткань трёхчастной композиции находится в постоянном развитии.

Символика круга проявляет себя в жанре хоровода, а также в особенностях композиционной структуры некоторых номеров балета. Хоровод воплощает игровые момента ритуала. Показательно в связи с этим уже название некоторых номеров балета: «Вешние хороводы», «Хождение по кругам».

Кругообразная символика в «Весне священной» отражается и в формообразовании по типу рондо. В этой форме написан заключительный номер балета («Великая священная пляска»), в который встраивается структура пятичастного классического рондо.

Подобие округлой формы осуществляется на уровне мелодических образований. Как замечает Асафьев: «музыка не движется и даже не переваливается, а только крутится, как колесо вокруг оси» [2, с. 46]. Каждая тема невелика по диапазону. Всякий раз мелодия возвращается к своему началу. Помещённая в условия микротематизма, лишенная возможности длительного развития, она ограничивается микроструктурными обновлениями.

При всей чёткости и логичности отражения архетипических символов весны, мы обнаруживаем, что в балете Стравинского отражение ритуала сопряжено с явлениями, которые можно отнести к нарушению исходной модели, что инициирует парадоксальную её трактовку, сказавшуюся и в музыкальном материале, и в формообразовании. Принцип деструкции охватывает композицион-

ные особенности отдельных частиц. Деформация структуры ритуала подчёркнута нарушением формы почти в каждом номере балета, что проявляется в резком, внезапном усечении разделов. Нет ни одной полноценно законченной формы, всё будто намеренно разрушается. Особенно чётко заметны нарушения в структуре архетипа круга, который является одним из ведущих архетипов в партитуре балета.

Проведённый нами анализ «Весны священной» в архетипическом контексте позволяет нам сделать следующее заключение. Космогоническая символика в балете представлена в основном в виде весенних архетипов, которые выражены визуальными, ассоциативными символами. Присутствие их в партитуре балета в виде формообразования (например, форма рондо[4] в «Великой священной пляске»), звуковой ткани свидетельствуют о проявлении архаического сознания. Таким образом, мировоззренческие и социокультурные перемены, высвечиваясь сквозь призму юнговских архетипов, дают объяснения процессам, произошедшим в искусстве рубежа XIX–XX. На уровне коллективного бессознательного современное человечество будто бы воспроизводит первобытный космогонический акт творения, предполагающий полное уничтожение уже существующего с последующим воссозданием, но уже абсолютно нового.

При рассмотрении балета «Весна священная» мы также обнаруживаем некоторые несоответствия с общенаучным пониманием структуры архетипа. К примеру, Стравинский даёт парадоксальную трактовку архетипа круга, структура которого буквально «деформируется» за счёт неожиданных нарушений в формообразовании. В балете кругообразные структуры получаются разомкнутыми. Возможно, причина возникновения подобных парадоксов кроется в других архетипах. Таким процессам также необходимо найти объяснения, что мы и сделаем в наших дальнейших исследованиях.

Библиографический список

1. Ануфриева О. Канон как сущность и стержень Православного храмового искусства: Межвуз. сб. науч. трудов // Вопросы современного музыкознания. – Челябинск, 2007. – Вып. 3. – С. 9–21.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. – Л.: Музгиз, 1977.
3. Бибикова Т. П. Об одном архетипе музыкального бессознательного // Звукомир художественного текста: сб. науч. материалов. – Петрозаводск, 2004. – С. 13–21.
4. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. – М.: Наука, 1967.
5. Геннеп А. Обряды перехода. – М.: Восточная литература, 1999.
6. Демченко А. Балет Стравинского «Весна священная». – М.: Композитор, 2000.
7. Демченко. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. – М.: Композитор, 2005.

[4] Буквально переводится – «круг».

8. Друскин М. Стравинский. – Л.: Советский композитор, 1981.
9. Задерацкий В. Полифоническое мышление Стравинского. – М.: Музыка, 1980.
10. Леви-Брюль Л. Первобытный менталитет. – СПб.: Европейский дом, 2002.
11. Мелетинский Е. О литературных архетипах. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994.
12. Савенко С. Мир Стравинского. – М.: Композитор, 2001.
13. Силантьева И. Архетипические структуры в вокально-сценическом искусстве // Музыкант-классик. – 2004. – № 2. – С. 26–29.
14. Скребков С. Стравинский («Весна священная») // Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973.
15. Стравинский – публицист и собеседник / ред. В. Варунц. – М.: Советский композитор, 1988.
16. Стравинский И. Диалоги. – Л.: Музыка, 1971.
17. Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л.: Музгиз, 1963.
18. Торопова А. В. Временные свойства музыкальных архетипов // Музыка и категория времени: сб. материалов 5-й конф. из цикла "Григорьевских чтений". – М.: 2003. – С. 107-112.
19. Хренов Н. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002.
20. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Шнитке А. Статьи о музыке. – М.: 2004.
21. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Академический проект; Парадигма, 2005.
22. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. – СПб.: Алетейя, 1998.
23. Юнг К. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991.
24. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – М.: Советский композитор, 1969.

МОНОДИЯ КАК АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В СОНАТЕ П. РИВИЛИСА

Н. В. Лифанова
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
г. Санкт-Петербург, Россия

Summary. The article examines the particularities, in terms of musical style, of the piano sonata written by the well-known Moldovan composer Pavel Rivilis. The article analyses the inclusion of monophony in the sonata as an archetypical representation of Moldovan folklore and its appearance in the work. The link between folkloric and archetypal beginnings is also examined.

Key words: archetype, monophony, sonata, Rivilis, Moldovan folklore.

В музыкальной культуре Молдавии 90-х годов XX столетия появляется новый подход к претворению национального начала. Одним из центральных постулатов становится перенесение на музыкальную почву архетипических образов фольклора.

Архетипы естественно отражают народное. Они близки фольклорному сознанию, так как природа их бытования родственна. Как и

архетип, фольклорный образец не имеет строго регламентированного вида, каждое его прочтение – один из множества вариантов: «в фольклоре, – утверждает Г. Головинский, – следует считать произведением <…> некую сумму реально существующих вариантов одного лежащего в их основе образа (не обнаруживаемого, однако, в окончательном, “чистом” виде). Можно было бы определить его как рассредоточенное произведение» [1, с. 16]. Архетипы – аналогично отличаются своей полиреализацией, вариантностью воплощений. Постоянная «текучесть» в материализации идеального образа – это родственное начало, подтверждающее наличие архетипичного в фольклоре.

Одним из ярких образцов новой эстетики в молдавской музыке стала фортепианная Соната Павла Ривилиса (род. в 1936). Одночастный цикл написан в 1990 году. В нём применяется своеобразный подход к фольклорным истокам, в котором доминантной идеей становится выявление народного архетипического образа. В данном сочинении главная отличительная черта, по мнению автора, – это опора на монодийность, как на характерную особенность молдавского фольклора. Монодия в данном сочинении выступает как архетипический элемент национальной музыкальной культуры Молдовы.

Соната начинается трёхступенным восхождением целых длительностей (бревисов), которые следуют по звукоряду тон-полутон. Эти вступительные тоны: си-бемоль, до, ре-бемоль – «опоры» ладовой структуры Сонаты. В произведении происходит мерное (Lento) течение музыкального «созерцания». Принцип расположения разделов – медленно, быстро, медленно. Первый раздел – это задумчивое шествие гармонических комплексов с неравномерным делением на такты. В аккордах можно увидеть некие звукоряды, состоящие из 4–7 элементов, свёрнутые в вертикаль. Композитор предлагает трактовать каждое созвучие как регистрово-расширенную единицу элементов мелодической линии. Следует рассматривать эти структуры как один из вариантов оригинальной фортепианной реализации монодии, ведь монодия, по мнению Ривилиса, — не всегда есть строгое одноголосное развитие (напомним о бурдонах или органумах). Монодия в широком смысле – есть «тип мышления». В Сонате архетипический образ монодии выражен согласно авторской воле, то есть в оригинальной разновидности. В данном случае вертикаль выступает в роли определённого «резонирующего» и колорирующего фактора.

Образовавшиеся фонические структуры в идейном плане сочинения являются «потомками» молдавского народного голосоведения. Автор отказывается здесь от гармонического понимания суммы этих вертикалей, делая упор на мелодическое развертывание горизонтали, которого вполне достаточно, чтобы слушатель ощущал движение процесса. Идея процессуальности – главная сверхзадача. Эта идея есть один из главных атрибутов монодийного типа. В произведениях с такой парадигмой мышления на первый план выходит

гипнотическое ощущение времени, особая роль ритмики, сквозь которую по-особому воспринимается хронотоп.

Монодийные вертикали в одновременном звучании лишены функциональных связей классической гармонии и исключают любые звуковысотные отношения. В системе монодии: «одновременное сочетание звуков – если включить подобный феномен в систему монодии – осознаётся прежде всего со своей фонической, но не функциональной стороны» [2, с. 19]. Именно фонизм вертикалей выходит на первый план в Сонате Ривилиса. По мнению Галицкой, для монодии нормативным является то, что: «вертикаль осмысливается в качестве простой, неразложимой, внутренне однородной функции, как если бы она была репрезентирована одним физически “усложнённым звуком”» [2, с. 21]. Такое «разрастание» монодийных тонов ведёт непосредственно к «эффекту призвуков». Данные призвуки, возможно, стали реализацией и архетипического гипостазиса звучания древних народных инструментов, с нетемперированной и не регламентированной настройкой.

Таким образом, анализ Сонаты Ривилиса обнаруживает своеобразное внедрение в музыкальный контекст архетипических образов молдавского фольклора.

Библиографический список

1. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX – XX веков. Очерки. – М.: Музыка, 1981.
2. Галицкая С. Теоретические вопросы монодии. – Ташкент: Фан, 1981.

План международных конференций, проводимых вузами России, Азербайджана, Армении, Белоруссии, Казахстана, Ирана и Чехии на базе НИЦ «Социосфера» в 2011 году

5–6 апреля 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Народы Евразии. История, культура и проблемы взаимодействия»** (К-15-4-11).

10–11 апреля 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Проблемы и перспективы развития образования в XXI веке: профессиональное становление личности (философские и психолого-педагогические аспекты)»** (К-16-4-11).

15–16 апреля 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Информационно-коммуникационное пространство и человек»** (К-17-4-11).

20–21 апреля 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Социальные науки и общественное здоровье: теоретические подходы, эмпирические исследования, практические решения»** (К-18-4-11).

25–26 апреля 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Детство, отрочество и юность в контексте научного знания»** (К-19-4-11).

5–6 мая 2011 г. II Международная научно-практическая конференция **«Теория и практика гендерных исследований в мировой науке»** (К-20-5-11).

10–11 мая 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Социально-экономическое развитие и качество жизни: история и современность»** (К-21-5-11).

15–16 мая 2011 г. II Международная научно-практическая конференция **«Психолого-педагогические аспекты личности и социального взаимодействия»** (К-22-5-11).

20–21 мая 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Многополярный мир: предпосылки, проблемы и перспективы становления»** (К-23-5-11).

25–26 мая 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Инновационные процессы в экономической, социальной и духовной сферах жизни общества»** (К-24-5-11).

1–2 июня 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Социально-экономические проблемы современного общества»** (К-25-6-11).

5–6 июня 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Права и свободы человека: проблемы реализации, обеспечения и защиты»** (К-26-6-11).

10–11 сентября 2011 г. II Международная научно-практическая конференция **«Проблемы современного образования»** (К-27-9-11).

15–16 сентября 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Новые подходы в экономике и управлении»** (К-28-9-11).

20–21 сентября 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Традиционная и современная культура: история, актуальное положение, перспективы»** (К-29-9-11).

25–26 сентября 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Глобализация как этап развития мирового сообщества»** (К-30-9-11).

1–2 октября 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Иностранный язык в системе среднего и высшего образования»** (К-31-10-11).

5–6 октября 2011 г. II Международная научно-практическая конференция **«Семья в контексте педагогических, психологических и социологических исследований»** (К-32-10-11).

15–16 октября 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Личность, общество, государство, право. Проблемы соотношения и взаимодействия»** (К-34-10-11).

20–21 октября 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Инновационный менеджмент в образовательном учреждении»** (К-35-10-11).

25–26 октября 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Социально-экономическое, социально-политическое и социокультурное развитие регионов»** (К-36-10-11).

1–2 ноября 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Религия – наука – общество: проблемы и перспективы взаимодействия»** (К-37-11-11).

5–6 ноября 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Современные тенденции развития мировой социологии»** (К-38-11-11).

15–16 ноября 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Научно-технический прогресс как фактор развития современной цивилизации»** (К-40-11-11).

20–21 ноября 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Подготовка конкурентоспособного специалиста как цель современного образования»** (К-41-11-11).

25–26 ноября 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«История и культура славянских народов: достижения, уроки, перспективы»** (К-42-11-11).

1–2 декабря 2011 г. Международная научно-практическая конференция **«Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях»** (К-43-11-11).

PsyJournals.ru

портал психологических изданий

ЖУРНАЛЫ ПО ПСИХОЛОГИИ online

Психологическая наука и образование
Архив за 1996–2010 г.г.

Консультативная психология и психотерапия
Архив за 1992–2010 г.г.

Культурно-историческая психология
Архив за 2005–2010 г.г.

Экспериментальная психология
Архив за 2008–2010 г.г.

Все журналы включены в Перечень ВАК

ОНЛАЙН ПОДПИСКА ЭТО
- Удобно
- Выгодно
- Современно

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ ДЛЯ ВУЗОВ и БИБЛИОТЕК:
- Годовая подписка на коллекции психологических журналов (архивы за 15 лет)
- Льготная подписка для постоянных печатных подписчиков
- Доступ к электронным архивам журналов со всех компьютеров организации
- Доступ к статистике обращений у журналам

Подробная информация
- Информация о подписке: (495) 608-16-27
- Заявка на тестовый доступ к журналам: test@psyjournals.ru
- Условия подписки: PsyJournals.ru/

ИЗДАТЕЛЬСТВО МГППУ

Научно-издательский центр «Социосфера»
Факультет бизнеса Высшей школы экономики в Праге
Пензенская государственная технологическая академия

СИМВОЛИЧЕСКОЕ И АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В КУЛЬТУРЕ И СОЦИАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЯХ

Материалы международной научно-практической конференции 5–6 марта 2011 года

Редактор Л. И. Дорошина
Корректор В. А. Дорошина
Оригинал-макет И. Г. Балашовой

Подписано в печать 25.03.2011. Формат 60x84/16.
Бумага писчая белая. Учет.-из. л. 16,53 п. л.
Усл.-печ. л. 15,37 п. л.
Тираж 100 экз. Заказ № 11/11.

ООО Научно-издательский центр «Социосфера»:
440046, г. Пенза, ул. Мира, д. 74, к. 14. (8412) 68-68-45,
web site: http://sociosphera.ucoz.ru,
e-mail: sociosphera@yandex.ru

Типография ИП Попова М. Г.: 440000, г. Пенза,
ул. Московская, д. 74, оф. 211. (8412)56-25-09