

# Раздел 4

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Редактор раздела:

ТАМАРА МИХАЙЛОВНА СТЕПАНСКАЯ – доктор искусствоведения, профессор Алтайского государственного университета (г. Барнаул)

УДК 7.03;687.01

*Moskvin A. Yu. RETROSPECTIVE ANALYSIS OF HISTORICAL MOTIVES IN TRENDY COSTUME SHAPES.* The article is devoted to systematization of information about the appearance of historical motifs in the male and female fashionable costume shape. The roots of this phenomenon and the precedents of the use of historical motives in costumes have been identified. The changes of the reasons, the forms of appealing of the fashion to history, and the frequency of retrospective views on a costume in evolutionary periods of development of clothes are determined.

**Key words:** historical costume, history of fashion, sewing garments, clothes design, fashionable costume shape, historical motives in clothing.

*А.Ю. Москвин, аспирант каф. конструирования и технологии швейных изделий Санкт-Петербургского гос. университета технологии и дизайна, г. Санкт-Петербург, E-mail: lelkn2@mail.ru*

### РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ АНАЛИЗ ПРОЯВЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ МОТИВОВ В МОДНОЙ ФОРМЕ КОСТЮМА

Статья посвящена систематизации информации о проявлениях исторических мотивов в модной форме мужского и женского костюма. Определена сущность этого феномена, выявлены прецеденты появления исторических мотивов в костюме. Детерминированы изменения в причинах, формах обращений моды к истории, в частоте этих обращений с течением периодов эволюционного развития одежды.

**Ключевые слова:** исторический костюм, история моды, швейные изделия, проектирование одежды, модная форма костюма, исторические мотивы в одежде.

История и современность в моде и, в частности, в художественном проектировании, неразрывно связаны. В современной одежде исторические мотивы – распространенное явление. Интерпретация исторических стилей и образов прослеживается в творчестве таких дизайнеров, как: А. Маккуин, А. Мабий, В. Вествуд, Д. Варватос, Ш. Томас, П. Карден, Д. Гальяно, и др. [см. подробнее 1]

Под историческими мотивами в одежде понимаются не повторяющиеся в костюме элементы художественного решения, присущие предыдущей эпохе и вызванные преемственностью, свойственной развитию предметов материальной культуры, но осознанное воспроизводство тех или иных отличительных особенностей, характерных для швейных изделий, вышедших из обихода. Кроме того, проявление исторических мотивов именно в модной форме костюма предполагает распространенные масштабы данного явления. Применение исторических форм всегда адаптивно, если они служат прообразом современного изделия, т.к. повторение исторического костюма в его первоначальном виде приводит к реконструкции одежды. Изменения, вносимые в исторический костюм при его возрождении в новых условиях, вызваны различиями в эстетических представлениях, состоявшихся социальных позициях в обществе, уровне развития техники, технологии и т.п.

Осознание механизма создания современной одежды на основе исторического костюма невозможно без систематизации информации о предшествующих случаях проявления этого феномена. Целью исследования является систематизация случаев проявления исторических мотивов в модной форме костюма на протяжении истории его развития и определение эволюционных изменений этого явления. Источниковедческую базу исследова-

ния составили труды, посвященные истории костюма и теории моды. В ходе исследования необходимо решить следующие задачи:

- выявление прецедентов проявления исторических мотивов в костюме;
- определение сущности этих прецедентов и их хронологических границ;
- определение изменений в характере и частоте обращений моды к историческим формам с течением времени.

История костюма – популярная тематика научных исследований. Например, «История костюма: европейский костюм от античности до XX века» [2], написанная Е.В. Киреевой, охватывает 2500 лет истории костюма, обуви, аксессуаров, головных уборов, причёсок в их непосредственном взаимодействии с историей культуры в целом. Н.М. Каминская, в своей «Истории костюма» [3], помимо исследований эволюции внешнего вида исторического костюма, предоставляет описания и схемы покроев мужской и женской европейской одежды V – XX вв. и освещает основные аспекты их эволюционных изменений, не упуская из внимания художественные решения, материалы, технологии. Актуальна работа Janet Arnold, «Patterns of Fashion» [4], изданная в четырех томах и рассматривающая европейский костюм 1660 – 1940 гг. Автор в тончайших подробностях описывает нюансы конструкций мужской и женской одежды того времени, включая тонкости в выборе материалов и особенности изготовления, отражает изменения в силуэте и внешнем виде. Н.В. Афанасьевой [5] исследована эволюция образного решения костюма на протяжении истории его развития. В. Е. Кузьмичевым [6] предложен метод исторического анализа одежды, основанный на ее рассмотрении в системе «фигура – одежда».

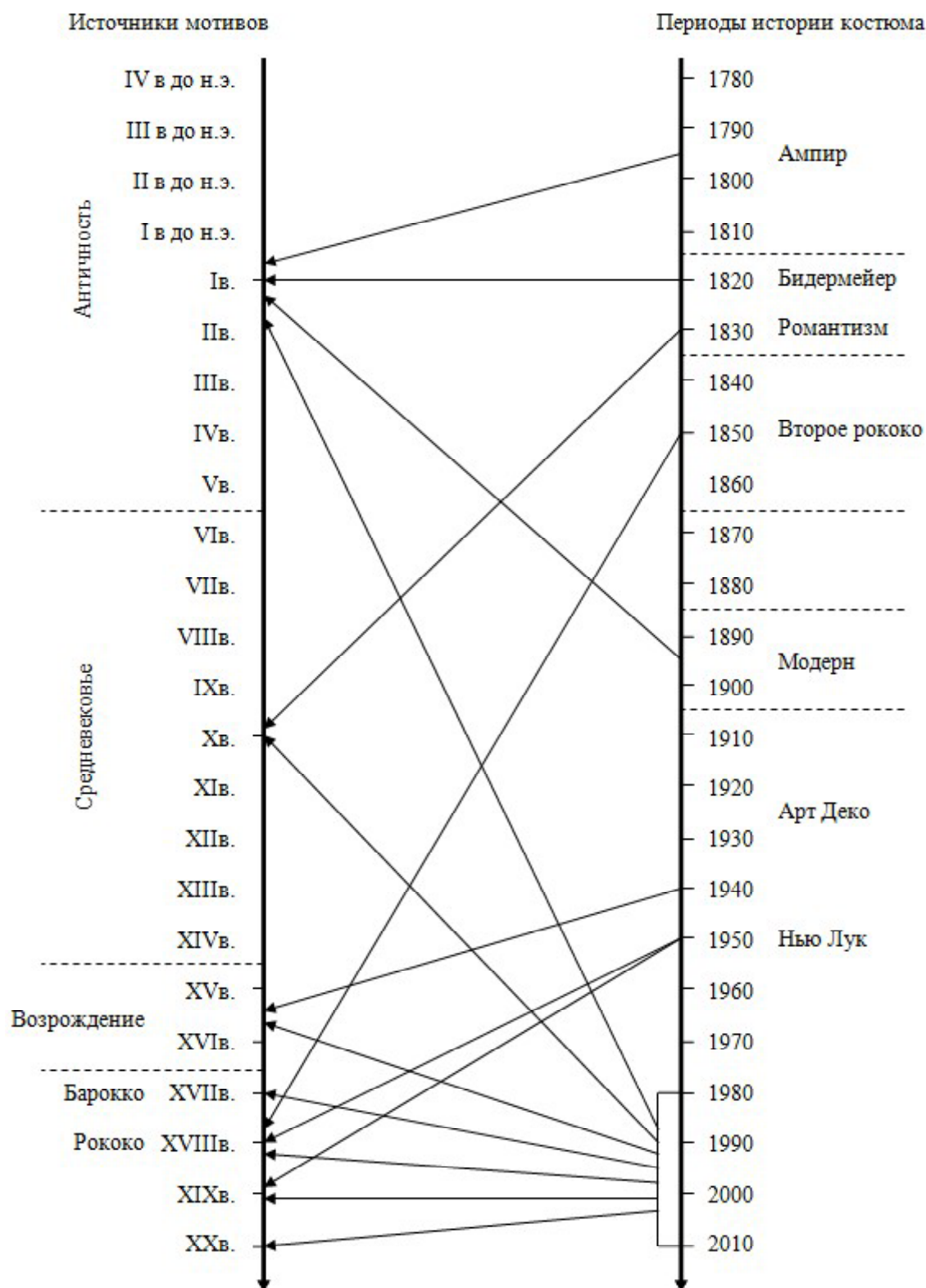


Рис. 1. Обращения моды к историческим мотивам в костюме конца 18 – 21 вв.

Несмотря на большое количество работ, посвященных истории костюма, моды и эволюционным изменениям в ней, проявление исторических мотивов в модных формах костюма еще не являлось предметом научных исследований. Сущность, история и механизм этого явления остаются нераскрытыми.

По результатам анализа источников и сопоставления информации, представленной в них, была составлена схема обращений моды к историческим мотивам на протяжении развития истории костюма (см. рисунок). На левой и правой масштабных

шкалах в хронологическом порядке отражены источники исторических мотивов и традиционные периоды истории костюма соответственно.

Первым примером проявления исторических мотивов в модной форме мужского костюма следует считать кратковременное модное течение, возникшее во Франции в конце 18 века. Согласно А. Hart [7], единичные экземпляры мужского и женского костюма эпох барокко и рококо были выполнены с историческими мотивами, которые находили отражение в форме, декоре,

цвете. Однако, именно в период, предшествующий великой французской революции 1789 г., происходило формирование широкомасштабной модной тенденции – обращения к истории.

В 1778 году философ Гердер высказал мнение о том, что носить юбки на обручах, перчатки и украшения из перьев в волосах – явление недостойное. В это время все чаще стали говорить об античности, и не только как о «старинных образцах», но и как образцах для современности. Этот конфликт между современностью и стремлением воскресить давно минувшее коснулся и моды [8, с. 223].

Женщины перестают носить корсет, платья жестких форм непопулярны. Ключевой элемент постреволюционного гардероба – струящееся драпировкой платье «шемиз» в античных традициях, подхваченное под грудью, выполненное из газа или муслина. Упрощение, стилизация формы как мужской, так и женской одежды – локомотив моды ампира.

Исторические мотивы не угасли вместе со стилем ампира. Л. Кибалова, описывая стиль бидермейера (20-е года 19 века), упоминает: «...Теперь мы попадаем в эпоху, когда наступает «расцвет стилей». Все чаще наблюдается возврат к различным историческим эпохам» [8, с. 261]. Последовавший за бидермейером романтизм (хотя некоторые авторы и объединяют эти стили) уже не отличался таким тяготением к истории, за исключением аксессуаров и украшений.

Приблизительно три десятилетия, с 1840 по 1870 гг., в искусстве господствует стиль, название которого красноречиво утверждает о воскрешении отживших тенденций. Второе рококо, в контексте появления исторических мотивов в модной форме костюма, примечателен тем фактом, что массивные конструкции широких юбок, свойственные рококо, снова возвращаются в обиход. Чарльз Фредерик Ворт, получивший негласное звание первого кутюрье, в 50-е года 19 века предлагает экзальтированным дамам платье, способное подчеркнуть не только их красоту, но и благосостояние. Конструкция юбки такого платья, названная «кринолин», воскрешает моду эпохи рококо, и изготавливается теперь на промышленном оборудовании, недоступном производителям одежды ранее.

Следующая волна исторических мотивов поднимается в конце 19 века и связана со столетием великой французской революции. Именно празднование этого юбилея, согласно Ф.Ф. Комиссаржевскому [9], способствует возрождению стиля ампира. Но, если форма, как элемент художественного решения, костюма начала 19 века основана на греческой и римской античности, то новый ампира тяготеет, скорее, к японскому кимоно, чем к античным хитонам. В этот период исторические формы костюма смешиваются в причудливых сочетаниях с национальными традициями одежд государств Ближнего Востока и азиатско-тихоокеанского региона. В эпоху модерна женщины снова освобождаются от корсета, в моду входят легкие, струящиеся, драпирующиеся материалы (например, получивший распространение во времена модерна, шифон) и мягкие, текучие формы костюма.

С наступлением 20 века изменяется механизм формирования модных тенденций, увеличивается роль отдельных личностей в формировании предпочтений общества в манере одеваться. Исторические мотивы расцветают в начале века в творениях Поля Пуаре. Вот что пишет Л. Кибалова об этом художнике: «...Молодой модный модельер, больше художник, чем портной, Поль Пуаре, который сначала работал у Ворта, выходит на улицы Парижа с туалетами, носящими как отпечаток истории – предлагает платье в виде туники и пеплос, так и отпечаток востока» [8, с. 302]. Действительно, причудливые сочетания форм и цветов в моделях женских платьев Поля Пуаре являются ярким примером стилизованных сочетаний исторического и национального костюма. Однако, его творчество оборвалось с началом Первой Мировой Войны. Более двух десятилетий мода развивалась поступательно, в рамках современных стилей. Формы костюма «а-ля гарсон», прямые, с заниженной талией сменились стройными силуэтами платьев голливудских кинозвезд 30-х гг.

Вторая Мировая Война, охватившая практически все европейские государства, казалось бы остановила мир моды. Однако в это время произошел значимый для понимания сущности исторических мотивов в моде прецедент. Согласно А.В. Васильченко [10], на территории Германии в период с середины 30-х годов, основанным во Франкфурте государственным учреждением под названием «Управление моды», разрабатывался и пропагандировался новый немецкий стиль: синтез нацио-

нальных традиций и современной моды. Однако, он не получил широкого распространения. Эта неудачная попытка внедрения сформировавшегося на протяжении столетий, национального немецкого стиля в современную моду приводит к заключению о том, что создание моделей одежды с историческим подтекстом должно быть обусловлено тенденциями моды и потребительскими предпочтениями. В противном случае, такие попытки обречены на провал.

В 1947 году французский модельер Кристиан Диор, известный в то время только в узком кругу специалистов, в своей дебютной коллекции предлагает абсолютно новый, как кажется на первый взгляд, стиль, позже названный Нью Лук (New Look). Дизайнер, в своей автобиографии [11], отмечает, что женственные платья с мягкой формой плечевого пояса, осиной талией и, контрастирующей с ней, широкой юбкой, приобретают большую популярность на фоне послевоенной конъюнктуры модной индустрии. Этот стиль во многом повторяет формы одежды рококо и, в особенности, второго рококо: пышные формы юбок, подчеркнутая талия, облегающий стан. Нью Лук господствует в моде 50-х годов, постепенно угасая к середине 60-х, преобразуясь от коллекции к коллекции, от года к году, но сохраняя доминирующее триединство: женственность, роскошь, изящество.

Начиная с 70-х гг. мода уже не смогла рассчитывать на свою прежнюю роль диктатора. Теряет значение само понятие моды как единого господствующего, преобладающего над прочими вкуса, взгляда, направления. Волевой диктат в моде стал невозможен по ряду очень существенных причин. Прежде всего, в течение целого ряда сезонов мода не смогла выдвинуть какую-либо новую жизненную концепцию, способную увлечь массы [12, с. 326].

Исследования, проведенные ранее [1], показывают, что в авторских коллекциях современной одежды присутствует большое количество изделий, разработанных на основе исторического костюма. Причем, от сезона к сезону происходят обращения к историческим мотивам различных эпох. В моделях коллекций одного и того же дизайнера на протяжении его творческой деятельности могут присутствовать элементы костюма средневековья, античности, возрождения, барокко и т.п. Таким образом, плюрализм форм и постоянно ускоряющаяся смена модных тенденций в костюме конца 20 – начала 21 вв. способствовали учащению случаев обращения моды, в лице отдельных дизайнеров, к историческим мотивам. Кроме того, обращения стали не только чаще, но и более разрозненными: заимствуются силуэты, формы, отдельные детали костюма различных периодов, иногда даже в рамках моделей одной коллекции.

Эти выводы согласуются с результатами работ, посвященных исследованию национальных мотивов в современной одежде, таких авторов, как Н.М. Нуржасарова [13], М.Л. Шатковская [14] и др. Авторы утверждают, что применение элементов национального костюма различных стран в современном проектировании является более актуальным, чем ранее, увеличивается число случаев применения национальных мотивов в коллекциях одежды. Как и исторические, национальные мотивы появляются в коллекциях современных дизайнеров, однако, сущность их применения различна: исторический костюм более сложен конструктивно, более многогранен, как источник информации об исторической эпохе, различается не только хронологически, но и географически по странам, что делает процесс его творческого преобразования более сложным.

Исторические мотивы, во всех случаях их появления в модной форме костюма, являются инструментом, а не целью дизайн-проектирования. С течением времени наблюдается смена причин и целей внедрения элементов истории в композицию одежды. Повторя изменения, затронувшие сущность и функции моды, исторические мотивы в форме костюма прошли путь от средства выражения новых социальных установок общества времен великой французской революции к ценностям и идеалам эпохи потребления, превратившись в оружие современного модельера, направленное на удовлетворение потребительских требований к швейным изделиям в условиях свободного рынка.

Мода 21 века, согласно М.И. Килошенко [15], позволяет реализовать цель нового поколения, заключающуюся в потреблении символов власти, статуса, богатства, молодости и т.п. В этом контексте, исторические мотивы в современной моде – перспективное направление как исследовательской, так и творческой деятельности, приводящей к обогащению и расширению модельного ряда высокохудожественной, коммерчески успешной одежды.

## Библиографический список

1. Москвин, А.Ю. Анализ практики адаптивного применения исторического кроя в современных коллекциях одежды // Дизайн. Материалы. Технология. – 2013. – Т.4.
2. Киреева, Е.В. История костюма. – М., 1970.
3. Каминская, Н.М. История. – М., 1977.
4. Arnold, J. Patterns of Fashion: the cut and construction of clothes for men and women. – LA., 1985.
5. Афанасьева, Н.В. Анализ образного решения костюма в различные исторические периоды (на материале фотографий, журнальной графики и чертежных конструкций) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Самара, 2009. – № 4(4). – Т. 11.
6. Кузьмичев, В.Е. Художественно-конструктивный анализ и проектирование системы «фигура – одежда»: учеб. пособ. / В.Е. Кузьмичев, Н.И. Ахмедулова, Л.П. Юдина. – Иваново, 2010.
7. Hart, A. Historical Fashion in detail [Текст]: the 17th and 18th centuries. – London, 2007.
8. Кибалова, Л. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. – Прага, 1986.
9. Комиссаржевский, Ф.Ф. История. – М., 2005.
10. Васильченко, А.В. Moda i fashizm. – М., 2009.
11. Диор, К. Диор о Диор: автобиография. – М., 2010.
12. Косарева, Е.А. Moda. XX vek. Razvitie modnykh form kostyuma. – СПб., 2006.
13. Нуржасарова, М.А. Теоретические и методологические принципы проектирования современной одежды на основе традиционного казахского костюма: автореф. дис. ... канд. техн. наук. – Алматы, 2005.
14. Шатковская, М.Л. Формирование элементного базиса прототипов при проектировании одежды на основе народного костюма: автореф. дис. ... канд. техн. наук. – СПб., 2009.
15. Килошенко, М.И. Психология моды: учеб. пособ. для вузов. – М., 2006.

## Bibliography

1. Moskvina, A.Yu. Analiz praktiki adaptivnogo primeneniya istoricheskogo kroya v sovremennikh kolekciyakh odevzhdih // Dizayn. Materiali. Tekhnologiya. – 2013. – T.4.
2. Kireeva, E.V. Istoriya kostyuma. – M., 1970.
3. Kaminskaya, N.M. Istoriya. – M., 1977.
4. Arnold, J. Patterns of Fashion: the cut and construction of clothes for men and women. – LA., 1985.
5. Afanasjeva, N.V. Analiz obraznogo resheniya kostyuma v razlichnye istoricheskie periodih (na materiale fotografij, zhurnalnoj grafiki i cherteznykh konstrukcij) // Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. – Samara, 2009. – № 4(4). – T. 11.
6. Kuzmichev, V.E. Khudozhestvenno-konstruktivnij analiz i proektirovanie sistemih «figura – odevzhd»: ucheb. posob. / V.E. Kuzmichev, N.I. Akhmedulova, L.P. Yudina. – Ivanovo, 2010.
7. Hart, A. Historical Fashion in detail [Текст]: the 17th and 18th centuries. – London, 2007.
8. Kibalova, L. Illyustirovannaya ehnciklopediya modih / L. Kibalova, O. Gerbenova, M. Lamarova. – Praga, 1986.
9. Komissarzhevskij, F.F. Istoriya. – M., 2005.
10. Vasiljchenko, A.V. Moda i fashizm. – M., 2009.
11. Dior, K. Dior o Dior: avtobiografiya. – M., 2010.
12. Kosareva, E.A. Moda. KhKh vek. Razvitie modnykh form kostyuma. – SPb., 2006.
13. Nurzhasarova, M.A. Teoreticheskie i metodologicheskie principih proektirovaniya sovremennoj odevzhdih na osnove tradicionnogo kazakhskogo kostyuma: avtoref. dis. ... kand. tekhn. nauk. – Almatih, 2005.
14. Shatkovskaya, M.L. Formirovanie ehlementnogo bazisa prototipov pri proektirovanii odevzhdih na osnove narodnogo kostyuma: avtoref. dis. ... kand. tekhn. nauk. – SPb., 2009.
15. Kiloshenko, M.I. Psikhologiya modih: ucheb. posob. dlya vuzov. – M., 2006.

Статья поступила в редакцию 02.03.14

УДК 721.012

*Murashkin I.S. THE DESIGN OF FESTIVE SETTINGS.* This article takes a look at the organization of festive settings from a point of view of designing. It traces the historical conditions of the formation and development of Russia's feast-day culture. The design of festive settings is revealed to be an integrated complex of objects used on feast-days, where world-view, recreational, informational, social, and cultural-cognitive factors are united in one communication source.

**Key words:** festive settings, design, Slavic mythology, tradition, cultural design.

**И.С. Мурашкин**, дизайнер НПЦ М. Калиничевой «Техническая эстетика», г. Москва,  
E-mail: tсxp77@gmail.com

## ДИЗАЙН ПРАЗДНИЧНОЙ СРЕДЫ

В статье предлагается взгляд на организацию праздничной среды с позиции дизайна. Прослеживаются исторические предпосылки становления и развития праздничной культуры России. Дизайн праздничной среды раскрывается как комплексное проектирование праздничных средовых объектов, где в едином коммуникационном ключе объединяются мировоззренческие, рекреационные, информационные, социально- и культурно-познавательные факторы.

**Ключевые слова:** праздничная среда, дизайн, славянская мифология, традиция, проектная культура.

Дизайн праздничной среды связан не только с многозначностью термина «праздник», но и спецификой его интерпретации с позиции широты охвата различных слоев населения (местный, региональный, национальный, международный и т.п.), возрастного ценза участников и уровня социальной значимости праздника. Указанные критерии влияют на широту и разнообразие феноменов, охватываемых проектной деятельностью. Чем более распространенным и многосторонним является праздник, тем на большую сферу поведенческих проявлений рассчитана

его территория. Исходя из оценки масштабов и уровней значимости социальных, религиозных и иных праздников выстраивается логический каркас проектирования отдельных его феноменов, факторов и центров, призванных в едином контексте создать праздничный фон.

В.Н. Топоров, рассматривая семиотические мотивировки праздника в архаичной мифопоэтической и религиозной традиции, определяет праздник как временной отрезок, обладающий особой связью со сферой сакрального. В силу этого он предпо-

лагает максимальную причастность к этой сфере всех участвующих в нем и отличается как «некое институционализированное (даже если оно носит импровизационный характер) действие» [1, с. 329]. Праздник противопоставлен обычным, непраздничным дням – будням и особенно их «мрачным» событиям, в силу чего «имеет целью достижение оптимального психофизического состояния его участников – от эйфории, связанной с полной миром или богоощущения, до восстановления некоего среднего уровня...» [1, с. 329]. Противопоставление праздника будням «является ключевым и определяющим, а такие праздники, как ритуальность – аристократическая (точнее степень и характер проявления ритуальности), веселость – печаль, официальность – неофициальность, торжественность – неторжественность, должны рассматриваться как вторичные и несущественные при различении праздника и не-праздника».

Освобождение от будничных забот, «пустота», «незаполненность» праздника (термин происходит от старорусского «празд-ный», т. е. пустой), соотносится с идеей «о разрыве профанической временной деятельности, о празднике как о состоянии, когда время останавливается, когда его нет» [1, с. 329]. При этом В.Н. Топоров классифицирует праздники архаичной традиции, выделяя среди них:

- 1) сверхпраздник, обладающий наибольшей сакральной силой;
- 2) праздники годового цикла. При этом отмечаются многогодовые циклы – семи, – двенадцати, – шестидесятигодичные; циклы, связанные с новым веком, новой эрой (летоисчислением) и т. п.;
- 3) праздники, приуроченные к более дробным временным подразделениям (сезонные, месячные, недельные);
- 4) праздники жизненного цикла – рождение, инициация, брак, смерть.

Отдельно выделяются праздники: официальные (в более позднее время часто совпадающие с государственными);

- неофициальные (с нередко наблюдаемой их трансформацией, например церковные и «народные» (внецерковные); закрытые (тайные, узкоконфессиональные);
- открытые (в которых в принципе могут участвовать все);
- частичные (например женские, детские, воинские);
- полные;
- разовые и повторяющиеся периодически;
- подготовленные и импровизированные (нередко без четкого плана и программы, но с наличием некоторых «праздничных» ходов, операций. Из них, как из заготовок монтируется целое празднество) и т. п. В конкретных традициях разные типы праздников включаются в единую последовательность и нередко образуют весьма сложный и многоуровневый праздничный «текст».

На примере подробного анализа римских календарных праздников В.Н. Топоров показывает, что «Для этого необходимы соответствующие условия: требуется определить место и время, где состоится это воспроизведение прецедента, т. е. найти соответствующий пространственный центр и точку во времени, тот перерыв в профанической деятельности, когда времени нет» [1, с. 329]. Именно эта, отмеченная В.Н. Топоровым точка пространства времени, является по нашему мнению, центром праздничной среды. Ее нахождение составляет отдельную задачу проектирования, требующую глубокого знания культуры и мировоззренческой традиции каждого народа. Понятие праздника сложное, многостороннее, включающее в себя различные смыслы и формы их выражения, цели, задачи и способы достижения планируемых результатов. В.И. Даль связывал единой логической целью понятия «праздник», «празднество», «праздничный», подчеркивая общность их происхождения и, в тоже время, различные смысловые нюансы, имеющие отличающееся контекстное значение в зависимости от способа выражения. Если понимать праздник как день, посвященный отдыху «не работный», то это обозначает одновременно, что он освящен культурной традицией или установлениями церкви или же «по случаю и в память события гражданского, государственного, или по местному обычаю» [2, с. 309]. Если же мы говорим о празднестве, то чаще всего подразумеваем пиршество или торжество, посвященные какому-либо из указанных событий.

Отталкиваясь от вышесказанного, необходимо отметить, что современное понимание праздника часто подразумевает соединение всех вышесказанных факторов, что учитывается в комплексном проектировании праздничных средовых объектов.

В задачи подобного проектирования входит обеспечение взаимосвязанного функционирования мировоззренческого, рекреационного, информационного, социального и культурно-познавательного факторов. Все они соединяются в едином коммуникационном ключе, который особенно подчеркивает в своей работе А.И. Мазаев, указывая на коллективизирующую роль праздника. Согласно его мнению, «люди более, чем где-либо, ощущают конкретно, чувственно своё материальное единство и общность» [3, с. 12, 20]. С учетом времени написания данной книги и господствующих в этот период взглядов на культуру, труд А.И. Мазаева в существенной мере способствовал развитию представлений о сущности праздника.

Но вместе с тем, нельзя сбрасывать со счета языческие и ветхозаветные праздники, которые, каждый по своему, закладывали посредством воплощения в свои коммуникационные структуры исторические события, мифы, факты, имена и т.п., сплачивая воедино народы и тем самым способствуя рождению великих культур. М.М. Бахтин в частности, отмечал праздник как «первичную форму культуры», которую нельзя понять и объяснить, исходя только из практических задач и условий общественного труда или физиологической потребности в отдыхе. У истоков любой большой культуры находится мир идей и идеалов, восходящих к высшим мировоззренческим ценностям. Единство бытия, переживаемого в празднике, превращается в единство сознания. Важнейшим моментом своей философии, как отмечают многие исследователи, М.М. Бахтин считал проблему объединения мира культуры и мира реальной жизни и через решение этого вопроса сделать общезначимым моментом индивидуальное «бытие – событие» [4, с. 97]. Материалистическое истолкование истории он отрицал. Сквозь эту точку зрения он рассматривал и праздник [5].

В этом же ряду можно рассматривать труды Н.А. Бердяева, И.А. Ильина, А.Ф. Лосева, В.Н. Топорова, П.А. Флоренского и ряда других, позволяющие увидеть роль праздника в контексте менталитета русской культуры, неотъемлемой частью которой является проектная культура дизайна. Непосредственно связанные с ней вопросы рассматривали Н.В. Воронов, С.И. Генисаретский, А.В. Иконников, М.С. Каган, К.М. Кантор, К.А. Кондратьева, Г.Б. Минервин, В.М. Розин, В.Ф. Сидоренко, В.И. Тасалов, П.А. Тельтевский, С.О. Хан-Магомедов и многие другие, заложившие основы современного дизайна.

В процессе его развития расширялись и трансформировались подходы к оценке исторических предпосылок праздничной культуры России с учетом её нового образа в XXI веке. Приследий становится понятным, с одной стороны, сквозь призму традиционно свойственных ей идей космического масштаба, а с другой – с позиции опыта (в том числе и духовного), а также катаклизмов, сломов, резких переходов исторических граней: от язычества к христианизации Руси, затем к периоду петровских реформ, элкттики серебряного века, атеизма и богочинства XX-го столетия и, наконец, нового стремления к возрождению своей традиционной культуры в начале третьего тысячелетия.

Однако, в результате длительного отрыва от духовных корней своей культуры, указанное стремление к её возрождению испытывает существенные затруднения в осмыслении вековых традиций. В частности, обозначился всплеск интереса к дохристианским обычаям (неоязычество), часто даже не имеющим отечественных истоков.

Подобную тенденцию можно проиллюстрировать на примере участвовавшего празднования Хеллоуина в России. Как известно, это праздник вампиров, ведьм, привидений и прочей нечисти. Праздник восходит к традициям древних кельтов Ирландии и Шотландии; его история началась на территории современных Великобритании и Северной Ирландии. Согласно некоторых источников, история Хэллоуина берет своё начало от кельтского праздника Самхэйн (Самайн) и римского Дня Помоны (богини растений). Однако историк Николас Роджерс (Оксфордский университет), изучавший истоки Хэллоуина, отмечал, что, несмотря на попытки связать его происхождение с древнеримским праздником Паренталий, прообраз Хэллоуина, вероятнее всего, зародился только с появлением кельтского языческого празднества Самайн [6].

Описание праздника Самайн появляется в старо-ирландской литературе начиная с X века [7]. Название этого праздника произошло от староирландского слова Samhain, которое означало «конец лета» и впоследствии превратилось в ирландское название месяца ноября [8; 9].

Праздник широко праздновался за рубежом и был заимствован в начале XX века модернистами. В настоящее время, как дань моде, он широко распространился в России. Трансформируясь на новой почве, в нем странным образом сочетались кельтская традиция чествования злых духов и христианская – поклонения всем святым. В последнем случае, в искаженном виде, праздник не только выпадает из традиции христианства, но и уводит в сферу зрительной феерии, противоречащей принципам христианской духовности. По всей Европе ночь Хэллоуина отмечает переход к зиме. Считается, что в это время души умерших предков посещают свои жилища, чтобы согреться у огня, и вся нечистая сила опускается на землю.

Чтобы не стать добычей мертвецов, в старину люди гасили очаги в домах и наряжались как можно страшнее – в звериные шкуры и маски, надеясь таким образом распугать злых духов. Хэллоуин – это своего рода «ворота» из одного мира в другой. Земля и её жители, находясь между этими мирами, становятся участниками этого акта и включаются в него посредством общения ко всем нечистым духам потустороннего мира. Облечение в карнавальные костюмы – сравнительно недавно возникший элемент праздника. Впервые как полноценный обычай оно было зафиксировано в начале XX века и в том виде, как это распространено в России, дублирует американские костюмированные вечеринки.

Как известно, в христианской традиции воротами в высший мир является искупительная жертва Христа, через которую человек освобождается от порабощения нечистыми силами. Таким образом, соединение христианских и языческих обычаев возможно только в ситуации незнания подлинных традиций этих двух различных типов мировоззрений. Ворота в холодный мир зимы, где все живое умирает, требуют от человека умиротворения злых духов или отпугивания их. Естественно, что подобный праздник не имеет ничего общего с «Днем всех душ» (2 ноября), которая церковь учредила в 1000 году. Соединяя суеверия и языческие обряды с христианством, теряется целостность христианской традиции.

На этом фоне в последнее время наблюдается подъем и научного интереса к древним славянским культурам с попыткой их кардинального переосмысления. А.А. Тютчев, в частности, во введении к своей книге пишет: «Обычно исследователи начинают своё повествование с так называемых «общеславянских» или «общеиндоевропейских» времен. Но оба эти термина абсолютно ложны и не имеют ничего общего с исторической действительностью. Никакого «общеславянского» единства в истории не было. Единство подразумевает под собой изначальный этнический монолит, который по тем или иным причинам со временем разошелся. Но никакой людской общности под названием «славяне» в истории не существовало. Те народы, которые обычно относят к славянским, на самом деле имеют совершенно разные корни и генетически не то что не родственны, но и принадлежат исходно к разным человеческим расам» [10, с. 9].

Подобная трактовка входит в противоречие с ранее сложившимися представлениями, опубликованными в многочисленных научных источниках отечественных и зарубежных исследователей. Отсюда естественным образом вытекает необходимость обращения к научной литературе, освещающей истоки формирования культуры Древней Руси и её преемницы – современной России.

Проектность культуры предполагает паттеральный (Термин Кантора Р.М.) подход к её реалиям. С этой точки зрения интериоризация её ценностей предполагает усвоение не только и не столько терминальных и инструментальных феноменов, сколько главным образом, ценностей-идеалов. С ними связана культурная идентификация человека, являющаяся естественным процессом, протекающим под влиянием культурной среды, гармонизируемой средствами дизайна. П. Г. Щедровицкий в своих многочисленных работах показал, что смысл термина «идентификация» проясняется через определение (логическая операция, заключающаяся в придании точного смысла объекту при помощи знакомых и уже осмысленных терминов) и определении (обозначение пределов). Эта позиция автора теснейшим образом связана с проектной культурой дизайна.

Собственно проблема культурной идентификации ставится в работах О.И. Генисаретского. Раскрывая её сущность, он подчеркивает факт того, что это, прежде всего гуманитарная идентификация. В этом качестве она задает антропологическую нор-

му, т.е. тот образ человека, который «обращается» в рамках данного сообщества. Согласно его мнению, культурная идентификация характеризуется историчностью, переменчивостью во времени, проектностью и рефлексивностью. С этих позиций культурный тип древнего славянина представляется отправной точкой при анализе современной русской культуры с учетом пережитых ею исторических коллизий. Возвращение, а точнее обращение к истокам с позиции современности, позволяет определить векторы проектирования праздничной среды.

Древняя культура славян, как известно, пронизана пантеизмом, религиозный культ которого – природа – понимается как органическое целое, находящееся в непрерывном движении. Зримой реализацией последнего является бесконечная череда различных жизненных проявлений, состояний, событий. Но это единое целое, постепенно складывается в сознании славянина, – это не единая природа космической планеты Земля, а природа Матери-Земли, создавшей и взрастившей Русь. Отсюда своеобразное понимание праздника и праздничной среды – конкретного места и времени почитания того или иного проявления культа природы в ипостаси её божества.

Б.А. Рыбаков в книге «Язычество древних славян» [11, с. 184], описывая древний праславянский праздник, отмечает, что с идеей неба, с культом Сварога связан культ гор, горных вершин, «красных гор», «красных холмов» – ближайших к небу точек земли. «Точнее сказать, это не был культ гор как таковых: горы и холмы (в равнинных местах) были не объектом, а местом культа, местом сборищ и принесения жертв. Это явление было общечеловеческим и его следы мы найдем повсеместно – от священной горы Кроноса на Крите до славянской Арконы со святилищем Святовита на Балтийском море. Таким образом, начиная с древнейших времен, можно наблюдать закономерности формирования определенных культурных подходов к выбору мест и правил организации праздничного пространства.

Описывая праздник Ивана Купалы, сохраняющийся вплоть до XIX-го столетия и в настоящее время в ряде мест возрождающийся вновь, И. М. Сергеев пишет: «Купальские огни, зажигаемые в Иванову ночь на Карпатах, Судетах и Корконошах между Силезией и Чехалими, представляют великолепное и торжественное зрелище на пространстве нескольких сот верст» [12, с. 142]. В качестве широко распространенных мест ритуальных возвышений можно упомянуть также так называемую «Лысую гору». Общеизвестны предания о киевских ведьмах, собирающихся на свои шабашы на Лысой горе под Киевом. Ритуальный характер другой Лысой горы известен на Днепре, близ Днепропетровска; он отмечен знаменитым намерением скифского времени, найденным на ней.

То же название местности, отведенной для культовых праздников, можно встретить и в других славянских странах. Так, например, ссылаясь на польского историка Ю. Гонсовского, Б.А. Рыбаков описывает Лысую гору между Кельцами и Сандомиром в Польше. Здесь, по средневековому преданию, находились идолы трёх славянских божеств – Лады, Лели и загадочного Ежи, на месте которых в XII веке был построен монастырь св. Троицы. Весь венец Лысой горы, как установили археологические исследования, был обнесен мощным каменным валом длиной 1500 метров.

Внутреннее пространство представляет собой огромное святилище под открытым небом. Оно способно было вместить тысячи человек, съезжающихся на праздник. Возведение на этом месте храма св. Троицы свидетельствует в том числе о том, что церковь стремилась сохранить преемственность празднеств, сопровождающихся многолюдным съездом из разных мест и ярмаркой. Б.А. Рыбаков предполагает, что «лысыми» эти горы назывались потому, что их верхняя часть расчищалась под «требище» (Примечание: Обширное пространство близ капища, которое использовалось для потребления жертв и ритуального пира, называлось «требищем»).

На современном этапе одним из древнейших славянских праздников, сохранивших своё значение, является Масленица; В силу трансформации его смысла до и после крещения Руси отношение к нему сложилось неоднозначное. Дохристианская Масленица по времени совпадала с древнейшими комоедницами – праздником пробуждения медведя, во время которого исполнялись ритуальные танцы в шубах с вывернутым наружу мехом. Этот праздник олицетворял пробуждение природы от зимней спячки, вселял надежду на обильный урожай своими веселыми песнями, солнечными блинами, обилием угощений, карнавальными обрядностью [13].

В славянской мифологии был создан антропоморфный персонаж, воплощающий в себе плодородие и вместе с тем зиму и смерть. Двойная символика персонажа предопределяла неоднозначное к нему отношение в открытии и завершении праздника. У западных и южных славян Масленице соответствовали такие наименования как: «польский запуст», «болгарский Кукер». У чехов и словаков мясопуст завершался обрядом «выноса смерти» – символа зимы [14; 15]. Таким образом, переход к следующему этапу жизни знаменуется условно ритуальным действием.

В христианской традиции сроки празднования Масленицы были увязаны с днем Пасхи, которая является подвижным во времени праздником (празднуется в разные числа). Языческий же праздник приходился на время весеннего равноденствия 24-25 марта. Уже в этом разнотечии заложено некоторое содержательное противоречие, которое, до настоящего времени сохраняет свою несогласованность и тем самым предопределяет не полную смысловую адаптацию.

В христианском уложении встреча Масленицы приходится на понедельник и продолжается всю неделю, предшествующую Великому посту. Вторник по традиции назывался «заигрыши». В этот день начинались масленичные игрища. Для девушек повсюду устанавливались качели. Воздвигались снежные городки. Они символизировали убежище злой зимы и в субботу на Масленой неделе разбивались. Играющие делились на две команды: одни осаждали городок, другие обороняли его. Борьба заканчивалась полным разгромом городка. Вместо упомянутой осады городка иногда устраивались кулачные бои, которые составляли любимую потеху русского народа.

В Масленую среду начинали лакомиться различными яствами, потому и называли ее «лакомкою». В четверг шел самый широкий разгул; оттого-то и звали его «разгуляй-четверток», или «широкий четверг». Пятницу величали «тещиним вечерком». В этот день зятьям полагалось навещать тещ. Суббота звалась «золовкиными посиделками». Невестки должны были приглашать к себе золовок. Воскресенье, последний день Масленицы, имел несколько названий: проводы, прощанье, целовник и Прощенный день. Люди как бы вступали в новую жизнь, и потому в воскресенье просили друг у друга прощения за старые обиды.

На Масленицу ходили также на кладбище просить прощения у родителей. Туда и обратно полагалось идти, соблюдая молчание. На могилу возлагали блины и верили, что если на третий день на могилах не останутся принесенных блинов, значит, родители довольны угощением и не держат ни на кого обиду. Таким образом, поддерживались отношения между живыми и мертвыми.

Основным эпизодом Масленицы, демонстрирующим её сложное символическое значение, были т.н. «проводы Масленицы». В различных регионах этот заключительный акт праздника оформлялся по-разному. В России к этому дню делали чучело Масленицы из соломы или тряпок, наряжали его в женскую одежду, в руки помещали блин или сковороду. Карнавальная процессия следовала через всю деревню, сопровождаемая ряжеными в масках, изображающих в том числе различных животных. По дороге пелись специальные песни, посвященные Масленице и призывающие весну. Иногда чучело сажали на колесо, воткнутое сверху на шест, и выносили за село. Там куклу либо топили в проруби, либо сжигали на костре или разрывали на части и раскидывали солому по полю. Разрушение чучела обозначало уничтожение старого, обветшавшего, дряхлого мира и освобождение места для нового, молодого, связанного с надеждами на лучшее. С символикой возрождения мира непосредственно связана и функция плодородия земли и плодovitости скота.

Иногда в большие сани, везущие Масленицу, впрягали до десяти лошадей и ехали в соседнее село. Подобным образом

в праздновании Масленицы временами могло объединяться несколько селений. В этом своеобразном карнавальном поезде было много ряженных: девушки одевались в мужскую одежду, мужчины – в женскую. Это обстоятельство, в частности, отмечает М. Забылин, подчеркивая, что мужчины и женщины, выступая в роли ряженных, менялись одеждами.

«В этом последнем зимнем празднике, оканчивающем зиму, видно сочетание языческой и христианской стихий, старых обычаев с новыми, иностранных с русскими. Так, олицетворение масленицы в виде мужика, соломенного чучела или деревянного истукана, скоморошеские игры, коляда, сожжение чучел, бросание их в воду принадлежат к языческим обрядам. А прощание с людьми накануне Великого поста, хождение на кладбище прощаться с покойниками принадлежат к новым обычаям христианства. Впрочем, сожжение чучел и бросание их в воду также связывают с началом христианства» [1, с. 329].

В эпоху Петра изменился подход к празднику и празднованию. Большая часть культурных ценностей заимствовалась в Европейской культуре. В городской среде праздники-зрелища проводились на Западный манер. В частности в 1722 году был дан маскарад в Москве, по случаю заключения Нейштадского мира. И без того сложный праздник Масленицы, в отмеченную выше эпоху, дополнительно усложнился за счет разделения культуры в послереформенное время на два самостоятельных направления – городскую и сельскую. Обе культуры развивались независимо друг от друга: если городская культура стремилась вобрать в себя обычаи Европы, то сельская – наоборот, сохраняла и развивала древние традиции [16, с. 50].

Таким образом, очевидным становится сложность персонажа Масленицы: с одной стороны она представлялась средоточием плодородия и плодovitости, а с другой – символизировало уходящую зиму. Здесь можно констатировать ключевое различие праздника Масленицы в дохристианское и христианское время. Если в языческие времена праздник выражал стремление преодолеть время, несущее в себе старение и дряхлость, сообщить Матери Земле новый импульс жизни, то в христианстве этот праздник носит принципиально иной смысл.

Масленица в христианстве является подготовительным этапом вступлению в пост, где одним из ключевых моментов является стремление к полному всеобщему прощению, т.е. отказу от содеянного зла. Исходя из этого, можно резюмировать два различных подхода к пониманию естественного для человека. В языческой культуре естественным и главным представляется всё материально-земное и относящееся к нему закономерности. В христианстве же – наоборот, естественным для человека является его духовное состояние или то, что роднит его с Творцом. Материально-земное окружение является вторичным, регулируемым Духовной субстанцией.

Из сказанного становится понятным тезис В.Н. Топорова (см. приведенную выше классификацию) о слиянии языческой и христианской традиции в культуре различных народов. В соответствии с этим проектирование праздничной среды требует знания обоих традиций и допустимых точек соприкосновения, исключающих искажения любой из них. В культуре России подобный синтетический подход учитывает:

- 1) исконно сложившуюся традицию в дохристианской Руси;
- 2) трансформацию указанной традиции и системы её понятия в культуре христианства;
- 3) выход Российской культуры в соприкосновение с Западно-Европейской культурой (после-петровский период);
- 4) тенденцию современной глобализации при условии сохранения собственной идентичности.

Всё это требует разработки особого подхода и синтеза новых современных закономерностей в проектировании праздничной среды.

#### Библиографический список

1. Топоров, В.Н. Мифы народов мира: энциклопедия. – М., 1980. – Т. 2.
2. Даль, В.И. Толковый словарь живого русского языка. – М., 2002. – Т. 3.
3. Мазаев, А.И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. – М., 1978.
4. Алексеев, П.В. Философия России XIX-XX столетий. Биографии, идеи, труды. – М., 2002.
5. Бахтин, М.М. Творчество Франса Рабле. Народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1965.
6. Rogers, Nicholas (2002). «Samhain and the Celtic Origins of Halloween». Halloween: From Pagan Ritual to Party Night, pp. 11–21. New York: Oxford Univ. Press.
7. Hutton, Ronald. Stations of the Sun: A History of the Ritual Year in Britain. – Oxford: Oxford University Press, 1996.
8. Salomonsen, Jone (2002). Enchanted Feminism: Ritual, Gender and Divinity Among the Reclaiming Witches of San Francisco, p.190. New York: Routledge.
9. Ellwood, Robert S; McGraw, Barbara A. (1999). Many Peoples, Many Faiths: Women and Men in The World Religions, p. 31. Prentice Hall.

10. Тюняев, А.А. Древнейшая Русь. Сварог и сварожьи внуки // Исследования древнерусской мифологии. – М., 2011.
11. Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян. – М., 1981.
12. Снегирев, И.М. Русские простонародные праздники. – М., 1837. – Вып. 1. (цитата по книге Рыбакова Б. А. Язычество древних славян, с. 184-185).
13. [Э/р]. – Р/д: <http://mifislvayan.ru/stories4/179.htm>
14. Соколова, В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX – начало XX в. – М., 1979.
15. Соколова, В.К. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Конец XIX – начало XX в. Весенние праздники. – М., 1977.
16. Забылин, М. Русский народ: его обычаи, предания, обряды и суеверия. – М., 2002.

## Bibliography

1. Toporov, V.N. Mifih narodov mira: ehnciklopediya. – М., 1980. – Т. 2.
2. Dalj, V.I. Tolkovihiy slovarj zhivogo russkogo yazhka. – М., 2002. – Т. 3.
3. Mazaev, A.I. Prazdnik kak socialjno-khudozhestvennoe yavlenie. Opit istoriko-teoreticheskogo issledovaniya. – М., 1978.
4. Alekseev, P.V. Filosofii Rossii XIX-XX stoletij. Biografii, idei, trudih. – М., 2002.
5. Bakhtin, M.M. Tvorchestvo Fransa Rable. Narodnaya kuljtura Srednevekovjya i Renesansa. – М., 1965.
6. Rogers, Nicholas (2002). «Samhain and the Celtic Origins of Halloween». Halloween: From Pagan Ritual to Party Night, pp. 11–21. New York: Oxford Univ. Press.
7. Hutton, Ronald. Stations of the Sun: A History of the Ritual Year in Britain. – Oxford: Oxford University Press, 1996.
8. Salomonsen, Jone (2002). Enchanted Feminism: Ritual, Gender and Divinity Among the Reclaiming Witches of San Francisco, p.190. New York: Routledge.
9. Ellwood, Robert S; McGraw, Barabara A. (1999). Many Peoples, Many Faiths: Women and Men in The World Religions, p. 31. Prentice Hall.
10. Tyunyaev, A.A. Drevnejshaya Rusj. Svarog i svarozhji vnuki // Issledovaniya drevnerusskoj mifologii. – М., 2011.
11. Rihbakov, B.A. Yazihchestvo drevnikh slavyan. – М., 1981.
12. Snegirev, I.M. Russkie prostonarodnihe prazdniki. – М., 1837. – Vihp. 1. (citata po knige Rihbakova B. A. Yazihchestvo drevnikh slavyan, s. 184-185).
13. [Eh/r]. – R/d: <http://mifislvayan.ru/stories4/179.htm>
14. Sokolova, V.K. Vesenne-letnie kalendarnihe obryadih russkikh, ukraincev i belorusov. XIX – nachalo XX v. – М., 1979.
15. Sokolova, V.K. Kalendarnihe obihchai i obryadih v stranakh zarubezhnoy Evropi. Konec XIX – nachalo XX v. Vesennie prazdniki. – М., 1977.
16. Zabihlin, M. Russkij narod: ego obihchai, predaniya, obryadih i sueveriya. – М., 2002.

Статья поступила в редакцию 02.03.14

УДК 7.046

**Nekrasov R.V. COSMOGENESIS IN MYTHOLOGY OF THE ANCIENT KOMI-ZYRIANS.** The paper observes the main stages of formation of the world on the earth as they are presented in the understanding of the ancient Komi-Zyrians. During the research the author comes to a conclusion that in a mythological and poetical picture of the world of the Komi-Zyrians the central place is taken by aquatic and ornithological images, which structure and lay in the foundation of this picture.

**Key words:** traditional outlook, mythological model of the world, aquatic and birds' images.

**P.B. Некрасов**, ст. преп. факультета искусств, каф. дизайна Сыктывкарского гос. университета, г. Сыктывкар, E-mail: kebrarus78@yandex.ru

## КОСМОГЕНЕЗ В МИФОЛОГИИ ДРЕВНИХ КОМИ-ЗЫРЯН

Рассматриваются основные этапы становления и формирования земного мира по представлениям древних коми-зырян. В ходе исследования автор приходит к выводу, что в мифопоэтической картине мира коми-зырян центральное место занимают акваорнитоморфные образы, которые структурируют и закладывают основу данной картины.

**Ключевые слова:** традиционное мировоззрение, мифологическая модель мира, акваорнитоморфные образы.

Изучение традиционного мировоззрения древних коми-зырян имеет большое значение для современной жизни этноса, поскольку условием их этнического начала являются как сохранение и развитие языка, так и знания о своем культурном наследии, способствующие повышению этнического самосознания. К сожалению, урбанизация и изменение образа жизни современного человека способствуют процессу ассимиляции, растворению национальной самобытности коми в мировом культурном пространстве, в частности русской и европейской. Влияет на культурные артефакты этноса и фактор времени – элементы традиционного искусства и культуры постепенно рушатся, унося с собой информацию о характерных для них духовных, эстетических и функциональных особенностях. Поэтому анализ, возрождение, сохранение этой информации, а так же популяризация уникального народного искусства и культуры является актуальной задачей.

Одним из ключевых аспектов этого процесса сохранения является изучение большого разнообразия мифологических традиций коми-зырян, так как изучение традиционных мифов позволяет составить представление о мировоззренческих позициях исследуемого этноса. Мифология коми-зырян, хранящая в себе древнее богатейшее наследие и собственные уникальные

черты, выражающиеся в символической семантике и художественно-эстетических предпочтениях, представляют собой ценнейший материал для научного осмысления.

В основе мифологической модели мира народа коми, как и у абсолютного большинства мифологических мировоззрений других этносов, является момент сотворения мира. Подтверждением этому служат результаты многочисленных исследований в самых различных областях науки: искусствоведении, культурологии, археологии, этнографии, религиоведении, семиотике, литературоведении, лингвистике, фольклористике, фактическими источниками которых является традиционное искусство, культура, быт, верования, обычаи, эпос (предания, легенды, сказки) и фольклор коми-зырян, передающиеся с древних времен из века в век, из поколения в поколение. При этом не исключена вероятность того, что источники, на базе которых были проведены исследования, в силу хронологических и межэтнических влияний, были плохо сохранены и изменены. Но, несмотря на это, их ценность как первоначального фактического материала неоспорима.

На основании изученного и проанализированного материала можно сказать, что среди достаточно большого количества версий о сотворении мира, известных народам коми, доминиро-



вали дуалистические мифы о созидательной деятельности двух богов-демиургов – Ена и Омёля (у коми-пермяков Ена и Куля; у удмуртов Инмар и Керемет). В мифологических словарях можно встретить следующую формулировку понятия «демиург»: «демиург (Δημιουργός, буквально, «творящий для народа»), мифологический персонаж, «мастер», создающий элементы мироздания, космические и культурные объекты, людей, как правило, путём изготовления» [1]. Первоначальным материалом творения для богов был безграничный хаос. Как отмечает Е.М. Мелетинский, «превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный, этнический аспект» [2, с. 169]. Мир до начала становления представлял собой первобытный хаос в виде безбрежной водной стихии. По заметкам исследователей эта первобытная материя представляется «первозданным океаном», «безбрежным океаном», «беспредельным первозданным море-океаном».

Представления древних коми-зырян о материи первобытного хаоса не случайны. В мифологических системах финно-угорских народов вода является первоначалом всего сущего, дающая жизнь и среду обитания для множества разных живых субстанций. По мнению Н.Д. Конакова «Вода – это основа жизни. Человек как биологический вид не может существовать без воды. Человек рождается из воды (околоплодные воды). Но вода – это и смерть. Человек не может существовать в воде. Поэтому в символике антиномии «жизнь и смерть» вода не имеет жесткого знакового (плюс и минус) значения. Но его не имеет и хаос. Именно поэтому она предстает в качестве одной из фундаментальных стихий мироздания. Перечисленные выше и многие другие сугубо рациональные познания раннего человеческого разума о самом распространенном веществе в природе послужили основанием для чрезвычайно полисемантического и универсального употребления его в качестве символа при кодировке самых различных объектов и явлений» [3, с. 8]. Как не парадоксально, но в своих мифах о «пракосмосе» наши предки далеко опередили современные научные гипотезы о возникновении жизни из воды.

«Безбрежная» водная стихия статична, константна. И, возможно, в этих первобытных просторах само по себе ничего бы и не изменилось, если бы в ней не появились элементы динамики, жизни, души, представленных в совокупности в виде водо-плавающих птиц. В большинстве дошедших до нас мифах, иллюстрирующих процесс космогенеза, фигурируют орнитоморфные образы. По одной из космогонических версий демиурги Ен и Омёль представлены в виде лебедя (юсь) и гагары (токты, гогора), причем вначале плавал только лебедь. «Решил Ен сотворить себе товарища, плюнул – из плевка его возник Омёль, в виде гагары. Захотел Ен создать землю, заставил гагару – Омёля нырнуть – тот нырнул и принес землю. Положил Ен принесенный кусочек на поверхность вод – и выросла суша» [4, с. 39].

В других космогонических вариациях первообитателем хаоса – «утка-мать» (чож) роняет четыре яйца жизнерождения в воду, а из двух спасенных выплываются два брата утенка: Ен и Омёль. Возмужав, они достают со дна «море-океана» утонувшие яйца и разбивают о спину утки-матери. От первого разбитого яйца тело утки-матери разрастается в длину и ширину и покрывается лесом и зеленью, а в небе загорается солнце. Из второго яйца Ен делает себе помощников. Омёль разбивает оставшиеся яйца: из третьего яйца появляются луна, озера, болота и избыны, а из четвертого – помощники Омёля. Потом Ен и Омёль принимают человеческий вид и переходят на землю. Эта версия «непорочного зачатия и чудесного рождения» в традиционном мировоззрении коми-зырян является доминирующей.

С появлением Ена и Омёля в космогонических мифах коми-зырян описывается процесс дальнейшего становления мира как результат последовательного введения основных «бинарных оппозиций», противоположных начал: жизни и смерти, добра и зла, неба и земли, солнца и луны, дня и ночи. «Посредством бинарных оппозиций первобытное сознание удивительно просто и в то же время гениально разрешило один из основных законов диалектики, раскрывающий источник самодвижения и развития объективного мира – единства и борьбы противоположностей» [3, с. 9].

В дуалистическом мировоззрении древних коми Ен отождествлялся со светлым началом, небом, богом дающим жизнь. Если обратиться к лингвистике, то слово «ён» по коми определению значит «сильный, крепкий, здоровый». В результате оп-

роса информантов, сделанных в ходе научной экспедиции в Сысольский район Республики Коми (2011 г.) была выявлена антропоморфизация и ассоциация Ена с солнцем: «Енмёй, Енмёй Шондбанёй» (Ен, Ен Солнцеликий) [5]. Слово «Шондбан» состоит из двух частей «Шонди» – солнце и «бан» – лик, от «чужомбан» – лицо.

Противоположным темным началом представляется Омёль как антагонист (противник) светлого и доброго. В коми-зырянской мифологии Омёль отождествляется с темными подземными и подводными (загробными) силами [6]. В обыденной речи у коми слово «омоль» имеет значение «худой, плохой, слабый, больной». «Более ранний лингвогенетический аналог наименования «Омёль» можно предположить в коми терминах «омла», «омлод», «омлог», означающих «заводь», «омут», «глубокое место в реке», «яма на дне реки» Связь всех этих терминов с полисемантической символикой так называемого нижнего мира несомненна» [3, с. 11].

На основании вышеизложенного можно предположить, что противостояние Ена и Омёля подводит изложение материала к основным мифологическим противоположностям «верх – низ». Не спорят с этим утверждением и содержания мифов, в которых Ен и Омёль наделены разным обликом: лебедь и гагара или утка и гагара. «В этих вариантах обозначена двойная идея: первоначальная тождественность и столь же изначальная тенденция к разделению. Если лебедь и утка – это птицы «верхнего мира», точнее – медиаторы между миром средним и миром верхним, то гагара (прекрасная ныряльщица) – аналогичный медиатор между миром средним и миром нижним, а поэтому – птица нижнего мира» [3, с. 13]. Исходя из вышесказанного, следует, что орнитоморфные образы в коми мифологии, кроме функции творцов, играют еще роль символов связывающих универсальную трехуровневую мировую структуру: верхний мир – средний мир – нижний мир.

Перейдя на землю Ен и Омёль стали ее совершенствовать путем творения новых элементов мироздания. Однако, в актах творения, принимали участие не только они. Так уже в момент, когда Ен разбивает первое яйцо о спину матери-утки, земля выявила способность к росту. «Практически во всех космогонических версиях земля обладала способностью к самопроизвольному росту, вначале она разрасталась до размеров небольшого острова, и лишь затем, постепенно, приобретала свои истинные размеры. Демиурги в этом процессе не участвовали. Также без их участия земля сама по себе покрывалась лесом и травой» [7, с. 42]. Далее Ен создает реки, а Омёль – болота и озера. На основе чего вновь выявляется их дуалистическое противостояние: «вода текущая – вода стоячая» [3]. Ен создает камни, но они обретают способность к росту и тянутся в верх до тех пор, пока Ен не останавливает их рост – таким образом, появляются горы. По другим версиям мифов реки возникли на месте троп, по которым ходил мамонт. Или же на плоскую ещё землю приходит огромный медведь и всю её расцарапывает, после чего появляются водоемы и горы [7].

В это мифическое время, пока окончательно не утвердилось иерархия по вертикальной мировой оси «верх – низ», пока не установились стабильность и порядок, космос представлял динамичную, пластичную, изменяющуюся, субстанцию. Создавая элементы мирового порядка, демиурги, тем самым, определяли и сферы своих влияний. Это прослеживается в этиологических мифах. В сотворении различных животных в коми мифологии принимали участие оба демиурга. Данный процесс сопровождался острым соперничеством между Еном и Омёлем. «Так, Ен создал белку, чтобы человек мог на неё охотиться; тогда Омёль сотворил куницу, чтобы она ела белку; в ответ на это Ен создал собаку, чтобы она помогла человеку охотиться на куницу и стерегла его дом. Ен сотворил петуха и курицу, тетерева, куропатку, рябчика и утку-широконоску. Тогда Омёль создал в противовес ястреба, филина и ворону, а также хищных зверей: лисицу, рысей, росомх и др. Кроме того, Омёль сотворил лося, оленя, зайца, кошку, крыс и мышей, ящерицу, всех рыб и вредных насекомых» [7, с. 42-43].

В антропогонистических мифах наиболее распространённой версией происхождения человека у коми-зырян был миф, где Ен создает первочеловека из земли или глины. Ен делал человека и оживлял его без помощи Омёля, тот лишь пытался напасть и осквернить творение Ена. «Существовали и другие версии происхождения первочеловека. Так, в одном из коми-зырянских мифов говорится, что все животные появились из крови Омёля, когда он в облике лягушки упал с кочки и поранился.



Рис. 1. Мифологическая структура мира по представлениям древних коми-зырян

Самое красивое животное стало женщиной. Некоторые коми-зыряне считали, что человек появился из дерева и травы» [7, с. 43].

Завершается становление мира созданием неба и установлением трёхуровневой структуры вертикали космоса. Ен, завершив свой акт творения, строит небо и удаляется туда жить. В небе он оставляет отверстие (вход-выход), чтоб спускаться по лестнице и исправлять свои недоделки или укрощать бесчинства [7]. В качестве «космической лестницы» выступает «мировое древо» – универсальный мифологический символ. «Это дерево, поднимающееся из первоначального холма, разделяет и в то же время связывает небо и землю (или верхний мир и нижний миры) и, как таковое, является самым поразительным символом дуальной организации мира и присущего ему единства» [8, с. 136-137]. У коми синонимом «холма» откуда поднимается дерево, согласно мифам, является остров – «самовоспроизводящаяся земля».

В попытке завоевать верхний мир Омёлъ терпит поражение и оказывается заточенным со своей темной свитой в глиняные горшки, которые Ен закапывает в землю. После чего борьба за космический верх завершается окончательной победой Ена и удалением темного демиурга под землю, в космический низ.

Таким образом, в мифопоэтической картине мира древних коми-зырян центральное место занимают акваархитоморфные образы, которые структурируют и закладывают основу данной картины. Мифы, прежде всего, космогонические превращают хаос в осмысленный космос, конструируют основные составля-

ющие мира (вода, земля, небо) и его компоненты (флора, фауна, человек). Тексты космогонических мифов коми-зырян отражают мифологическую систему через совокупность представлений о мифологических персонажах и их функциях. Персонаж, который придает форму и закладывает структуру вселенной, в космогонии коми-зырян – это водоплавающая птица. В представлениях коми-зырян именно водоплавающие птицы способны к созиданию и формообразованию мира.

Творение космоса в коми мифологии предстает как результат совместной, хотя и противоборствующей деятельности антагонистических сил – Ена и Омоля. Суть творения во многом представляла собой создание и закрепление основных и вторичных «бинарных оппозиций», определявших сферы влияния светлого и темного демиургов.

Окончание мифологического времени и установление в космосе стабильности связано с окончанием борьбы за небо, завершившим формирование основной «бинарной оппозиции»: «космический верх – космический низ». По версиям мифологий древних коми-зырян, был сделан вывод, что для них была характерна универсальная трехуровневая вертикальная структура космоса, где все три уровня связывала вертикальная мировая ось. Наглядным материальным демонстратором этой идеи выступает универсальный стереотип в виде образа-символа – мирового дерева (Рис. 1). После чего создание трёхмерной структуры мировой вертикали: мир верхний, мир средний и мир нижний был завершён.

#### Библиографический список

1. Энциклопедия мифологии [Э/п]. – Р/д: <http://godsbay.ru/hellas/demiurg.html>
2. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976.
3. Конаков, Н.Д. Традиционное мировоззрение народов коми: окружающий мир, пространство и время. – Сыктывкар, 1996.
4. Напольских, В.В. Как Вукузё стал создателем суши. – Ижевск, 1993.
5. Некрасов, Р.В. Материалы анкетирования, проведенное автором в ходе этнографической экспедиции в Сысольском районе Республики Коми, 2011.
6. Грибова, Л.С. Пермский звериный стиль (пробл. семантики). – М., 1975.
7. Мифология коми / В.В. Напольских [и др.] – М., 1999.
8. Кёйпер, Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии. – М., 1986.

#### Bibliography

1. Ehnciklopediya mifologii [Eh/r]. – R/d: <http://godsbay.ru/hellas/demiurg.html>
2. Meletinskiy, E.M. Poehtika mifa. – M., 1976.
3. Konakov, N.D. Tradicionnoe mirovozzrenie narodov komi: okruzhayuthiy mir, prostranstvo i vremya. – Sihktihvkar, 1996.
4. Napoljskikh, V.V. Kak Vukuzyo stal sozdatelem sushi. – Izhevsk, 1993.
5. Nekrasov, R.V. Materialih anketirovaniya, provedennoe avtorom v khode ehtnograficheskoy ehkspedicii v Sihsoljskom rayjone Respubliki Komi, 2011.
6. Gribova, L.S. Permskiy zverinihyj stilj (probl. semantiki). – M., 1975.
7. Mifologiya komi / V.V. Napoljskikh [i dr.] – M., 1999.
8. Kyuyjper. F.B.Ya. Trudih po vedijjskoy mifologii. – M., 1986.

Статья поступила в редакцию 25.02.14

УДК 159.964.2:008(73)

*Popov D.A. THE WORKS OF STEPHEN KING AS ARTISTIC EMBODIMENT OF PSYCHOANALYTIC IDEAS.* In the article the influence of the ideas of psychoanalysis on the mass culture with the reference to the creative work of a writer and a motion picture script writer Stephen King is studied. The research allows stating that S. King's creative work is 'therapeutic' properties, and the inner world of his character's is always describes from the grounds of a psychoanalytic theory.

**Key words:** psychoanalysis, mass culture, Stephen King, unconscious, creativity, fear.

*Д.А. Попов, канд. филос. наук, доц. каф. этики и эстетики Саратовского гос. университета им. Н.Г. Чернышевского, г. Саратов, E-mail: pvden@yandex.ru*

## ТВОРЧЕСТВО СТИВЕНА КИНГА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОТТЛОЩЕНИЕ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИХ ИДЕЙ

В статье рассматривается влияние идей психоанализа на массовую культуру, в качестве примера анализируется творчество писателя и сценариста Стивена Кинга. Отмечается, что произведения Кинга носят терапевтический характер, а психика его персонажей описывается с позиций психоаналитической теории.

**Ключевые слова:** психоанализ, массовая культура, Стивен Кинг, бессознательное, творчество, страх.

Психоанализ как одно из крупнейших направлений гуманитарной мысли XX века оказал огромное влияние на развитие его художественной культуры. Он радикальным образом переосмыслил сущность художественного творчества, увидев в нем взаимодействие с подсознанием, в которое вступает как художник, так и публика, оценивающая его произведения. Начав с исследования психологических аспектов художественной деятельности, психоанализ постепенно стал превращаться в ее теорию, поскольку писатели и художники не могли не учитывать его выводы и идеи при создании своих произведений, что особенно сделалось заметным с появлением такого феномена как массовая культура.

Вместе с тем влияние психоанализа на крупнейших творцов массовой культуры не становилось до сих пор предметом специального изучения. Советская исследовательская литература, посвященная данной тематике, хоть и констатировала, что фрейдизм является идейной основой произведений, рассчитанных на массовое потребление, ограничивалась этой констатацией, избегая дальнейшей детализации [1, 2]. Причинами такой позиции были как слабое знакомство с самими концепциями психоанализа, так и своего рода отчуждение советских исследователей от значительной части продукции масскульта. Восполнение этого пробела активно идет в последние десятилетия, когда стали доступными для исследователей как работы классиков психоанализа, посвященные искусству, так и труды западных ученых, пытавшихся уяснить связи между различными аспектами психоаналитической теории и практикой масскульта. Так, в образцовом труде Кристиана Метца «Воображаемое означаемое. Психоанализ и кино» [3] потребление кинопродукции рассматривается с позиций теории зеркала Ж. Лакана, считавшего основополагающей потребностью человека потребность в идентификации со своим «отражением». Вслед за К. Метцем при исследовании массовой культуры отечественные исследователи уделяют внимание в первую очередь кинематографу и его разнообразным связям с психоаналитическим движением [4].

Однако воплощение теоретических положений психоанализа в творчестве отдельных, наиболее ярких представителей массовой культуры требует специального рассмотрения, как и сама проблема адекватности психоаналитических построений реальному художественному творчеству. На примере творчества Стивена Кинга мы проанализируем, как преломляются идеи психоанализа в художественной сфере, и к каким результатам приводит их применение.

Осуществляя рационализацию изначально иррационального, в том числе и процесса творчества, психоанализ, в сущности, поставил под сомнение понятия талантливости и гениальности, подразумевающие существование у художника некоего особого дара, работа которого не поддается рациональному описанию и воспроизведению. Хотя крупнейшие представители психоанализа и оговаривались, что в произведении присутствует и чисто «эстетическая привлекательность» [5, с. 134.], и что «не стоит ждать от психологии исчерпывающего раскрытия секре-

тов творчества» [6, с. 22], на практике эти оговорки игнорировались. Психоаналитические концепции, претендовавшие на полное и исчерпывающее раскрытие сущности подсознания, подробно объясняли, как именно отражается в художественных образах бессознательная жизнь личности, и как происходит обратное воздействие на нее через художественное произведение. Художникам оставалось лишь воспользоваться готовыми рецептами психоаналитиков, чтобы добиться желаемой реакции со стороны публики; интуитивность и стихийный поиск наиболее выразительных средств должны были теперь остаться в прошлом, уступив место точно выверенной наукоподобной методике.

Глубоко закономерно, что достижения психоанализа были взяты на вооружение всеми крупными мастерами массовой культуры во второй половине XX века. Ориентированная исключительно на коммерческий успех, массовая культура не нуждалась в рассуждениях на тему, что есть талантливое или гениальное, она нуждалась в надежных средствах, обеспечивающих ей интерес и внимание публики. Наукообразные концепции психоаналитиков казались в связи с этим гораздо более надежным инструментом, чем прежнее непредсказуемое творчество талантов и гениев. Как следствие, во второй половине XX века начинается систематическое использование в массовой культуре всех наиболее значимых наработок психоанализа, прежде всего, идей пансексуализма З. Фрейда и концепции архетипов К.Г. Юнга.

Продукция масскульта уже давно немислима без постоянных обнаженных и полуобнаженных звезд – обольстительных полубогинь и мускулистых героев, с которыми может идентифицировать себя зритель, непрерывных драк и насилия, всевозможных демонизированных злодеев, воплощающих собой самые темные стороны человеческой души. В свою очередь, развлекательные юмористические программы на телевидении также не могут обходиться без бесконечных шуток на сексуальные или околосексуальные темы, в полном соответствии с идеями З. Фрейда, считавшего что острога «обслуживает только две тенденции, ... она является либо враждебной (которая обслуживает агрессивность, сатиру, оборону), либо скабрезной остротой (которая служит для обнажения)» [7, с. 90].

Казалось бы, что подобное наглядное воплощение всех психоаналитических теорий разом должно было обеспечить невероятный успех авторам подобных творений, но, мы видим, что этого не происходит. Насыщенные психоаналитической символикой третьесортные произведения и шоу остаются третьесортными произведениями, поскольку никакие психоаналитические рецепты по-прежнему не способны заменить талант.

Тем не менее, случаются и исключения: когда сливаются в единое целое художественная одаренность и используемые ею психоаналитические модели, методики и приемы. Тогда шаблонные схемы психоанализа внезапно начинают играть новыми красками, открывая новые смыслы и обретая неожиданную глубину. Примером такого удачного сочетания может служить творчество Стивена Кинга, прославленного «короля ужасов», давно

ставшего живым классиком жанра «хоррор» в литературе, и успешно освоившего кинематограф: почти все книги Кинга давно экранизированы, а некоторые даже неоднократно, и сам Кинг охотно выступал в роли сценариста, становясь своего рода «соавтором» таких фильмов. Творчество Кинга все чаще становится предметом специальных исследований, неизменно вызывающих интерес читающей публики [8; 9].

Если мы взглянем на произведения Кинга с точки зрения психоанализа, то увидим, что они не только порождены определенными взглядами на бессознательное, но и представляют собой настоящую энциклопедию чуть ли не всех значимых психоаналитических представлений.

С другой стороны, художественное обаяние Кинга настолько велико, что под его пером они обретают «плоть и кровь», становясь реальными в наших глазах, даже если они порождены всего лишь фантазиями практикующих психоаналитиков.

Литература ужасов – явление, хорошо известное еще с эпохи романтизма, когда появился и расцвел готический роман. Изначально пользуясь популярностью и будучи востребованным публикой, он, тем не менее, почти с самого начала воспринимался как «низкий жанр», рассчитанный на крайне невзыскательного читателя, поскольку слишком очевидно был нацелен на то, чтобы всего лишь пугать и изумлять, используя довольно однообразные приемы. Обилие второстепенных авторов, работавших в жанре готического романа, также не придавало ему веса в глазах серьезных ценителей и критиков [10, с. 133]. Этот статус сохранил за данным направлением и кинематограф: превратив литературный хоррор в экранное зрелище, регулярно пополняя репертуар кинотеатров все новыми произведениями данного жанра, киноиндустрия остается скуповатой по отношению к ним, – как правило, это низкобюджетные фильмы с начинающими актерами, плохо прописанными сценариями и невнятной режиссурой.

Однако именно в психоанализе литература и кинематограф ужасов обрели мощного союзника, давшего им прочное и для многих убедительное обоснование, своего рода право на вечную жизнь в мире искусства. Одна из распространенных идей психоанализа гласит, что для борьбы с вытесненными фобиями, разрушающими психику человека изнутри, они должны быть выведены в сознание и пережиты им, а для этой цели нет ничего лучше искусства, позволяющего материализовывать страхи, но бояться при этом не «взаправду».

Лечение страха страхом, использовалось, разумеется, и до психоанализа, но только в психоанализе оно стало массовой и научно обоснованной методикой, стандартным практикуемым приемом. Отсюда вполне сознательное обращение писателей к жанру ужасов, позволяющего им избавиться от своих собственных подсознательных фобий. Сам Стивен Кинг начал заниматься писательством исключительно с психотерапевтической целью, поскольку в юности боялся всего на свете, и лишь воплощение своих страхов на бумаге позволяло ему их сдерживать [8]. Он отнюдь не единственный, к примеру, произведения Хулио Кортасара также довольно часто трактуют как своего рода аутопсихотерапию, позволяющую писателю справиться с разного рода иррациональными страхами [11, с. 344].

Но только Кинг, жутко боявшийся всего на свете, смог создать бесконечный художественный мир из своих всевозможных фобий, в котором есть все: от коварных инопланетян до злобных призраков, от взбесившихся собак до оживших автомобилей. При том, что талант Кинга позволяет ему действительно оживлять все эти химеры, делая их убедительно жуткими, почти реально существующими. Тем самым психотерапия Кинга, созданная им для себя, стала психотерапией и для читателей: в ней каждый найдет что-нибудь, чего он боится, и, встретившись лицом к лицу со своим страхом, сможет попытаться от него избавиться.

Однако работой с фобиями психоаналитическая терапия отнюдь не исчерпывается. Она требует выведения на поверхность сознания не только бессознательных страхов как таковых, но и всех вытесненных образов и желаний, которых сознание по каким-то причинам опасается. Табу, запреты, охраняющие подавленные влечения и воспоминания есть то, что создает внутреннюю психические проблемы, потому все они должны быть осознаны и изжиты. Это последовательное раскрепощение бессознательного, осуществляемое на психоаналитических сеансах, столь же удобно осуществлять и средствами искусства, о чем говорили еще основатели психоанализа [5, с. 134.]. Ис-

кусство – царство фантазий, через которые к нам обращается бессознательное, то, что запрещено в реальном мире, допустимо в мире воображения и искусства, которое моделирует реальность, и все же ею не является, оставаясь социально приемлемым. Отсюда постоянное появление на страницах романов Кинга (как и в кинофильмах) отвратительного и отталкивающего, изображаемого с натуралистическими подробностями. Это тоже своего рода терапия, борьба с фобиями, выглядящая как попытка поставить сознание лицом к лицу с тем, что ему неприятно, и тем самым сделать его более бесстрашным и устойчивым.

Наконец, к подобного рода табуированным переживаниям психоанализ традиционно относит и переживания сексуальные, наиболее тщательно охраняемые и регулируемые социальной моралью. И здесь также Кинг, нарушая все запреты, подробно и постоянно обращается к данной тематике, рисуя эти переживания во всех деталях. Даже там, где он изображает вполне романтические отношения (как в «Колдуне и кристалле» из цикла «Темная Башня»), он не забывает об их физиологической основе [12]. И всегда подробно останавливается на тех болезненных превращенных формах сексуального влечения, являющихся предметом пристального изучения и описания у психоаналитиков.

В итоге читатель вместе с ним бесконечно блуждает по самым темным и отталкивающим закоулкам то ли собственной психики, то ли реального мира, смахивающего на воплощенный ночной кошмар. Но победить монстров бессознательного можно, только непосредственно встретившись с ними, и такие встречи гарантированы нам всеми романами и фильмами С. Кинга.

Влияние психоанализа на творчество С. Кинга сказывается не только в понимании искусства как «терапии». Психоанализ предлагает определенное видение человеческой личности, ее структуры, ее истории, и это видение также в полной мере находит свое воплощение в произведениях Кинга. Так, психоаналитики всегда уделяли огромное внимание детству. Именно в детстве закладываются основы психологических проблем, с которыми сталкивается взрослая личность, и такой взгляд характерен как для Фрейда, рассуждавшего об Эдиповом комплексе у мальчиков, так и для его более поздних последователей – неофрейдистов, К. Хорни и Э. Фромма, считавших несчастное детство главной причиной будущих психологических сломов.

Как следствие, дети постоянно становятся главными героями совсем детского писателя и сценариста, а взрослые персонажи столь же часто возвращаются в свои детские воспоминания, и их детство вовсе не напоминает счастливую сказку, скорее, это сказка страшная. Травли и преследования со стороны сверстников, напряженные отношения с полусумасшедшими родителями или родственниками, которые сами страдают всевозможными комплексами и балансируют на грани психического расстройства, смерть и вторжение все тех же чудовищных сил в хрупкий мир ребенка: вот привычный фон рассказов Кинга о детстве. Но на самом деле это уже не «страшилка», это настоящее психоаналитическое исследование, показывающее как шаг за шагом формируется тот надлом в психике, который в будущем обернется девиантным поведением. Распад героя на две ипостаси (ребенка, пережившего психическую травму, и взрослого, скрыто несущего эту травму в себе, под маской социальных условностей) позволяет Кингу продемонстрировать, почему, как только ситуация выходит за грань привычной и нормальной, обычные люди столь часто начинают демонстрировать свое психическое нездоровье. В «Лангольерах» сходящий с ума Крейг Туми все время слышит голоса родителей, бивших его в детстве и теперь толкающих на ужасные поступки [13]. Издевательства фанатичной мамы над Кэрри приводят к тому, что та, в порыве отчаяния и мести, уничтожает целый город [14].

Шаг за шагом, через детские воспоминания персонажей, Кинг показывает, как внутри них рождаются и формируются монстры, как страх, ненависть, обиды постепенно превращают обычного ребенка в будущего маньяка и сумасшедшего. Так, методом «от противного», Кинг неожиданно подводит читателей к тому гуманистическому выводу, к которому пришли многие представители позднего психоанализа, в частности Э. Берн: ни в коем случае нельзя бить детей [15, с. 258], потому что это нанесет непоправимый урон их личности и судьбе.

Однако далеко не всем героям Кинга суждено пасть в неравную борьбе с собственными демонами. Лишь незначительная их часть гибнет, не справившись со своими психологическими проблемами. Гораздо чаще герой Кинга, пройдя через нелегкие испытания, страдания, внутренние мучения одерживает верх

как над угрожающими ему монстрами, так и над собственными слабостями, комплексами и страхами.

Это глубоко закономерно – психоанализ не был бы психоанализом, если бы не давал надежду на очищение и преобразование, на выздоровление и умиротворение.

Отсюда крайне редко у Кинга встречается прием, столь характерный для жанра ужасов: когда вроде бы уже побежденное зло на последних страницах или в финальных кадрах восстает, как ни в чем не бывало. Конечно, в этом случае «пугающее» (и, следовательно, терапевтическое) воздействие книги или фильма вроде бы усиливается, но сам смысл психоанализа в глазах читателя (зрителя) оказывается под угрозой: он должен не только бояться, но и верить в свое будущее выздоровление, а потому монстры должны быть изгнаны, а психика – исцелена. Потому «хеппи энд» необходим: ведь он и есть глубинная цель психотерапии и во врачебном кабинете, и в художественном мире. Как следствие, монстры Кинга, несмотря на все свое устрашающее могущество, оказываются в итоге поверженными, а герои, сражающиеся с их аналогами в своем сознании, проходят через катарсис и обретают внутреннюю целостность и гармонию. Основные персонажи «Темной башни», одолев Алого Короля, обретают мир и даже счастье [16], и подобное завершение итогового, финального произведения Кинга глубоко символично – странствие по темным глубинам психики, как бы долго оно не длилось, завершается их очищением.

Отметим также, что эту функцию неизбежно берет на себя главный герой (с которым до некоторой степени отождествляет себя читатель), каким бы слабым и закомплексованным он ни казался в начале повествования. Ведь победить своих демонов может только он сам, подобно тому, как на кушетке психоаналитика человек сам должен изгнать демонов из своей собственной души в ходе сеанса, врач лишь ассистирует ему в этом процессе.

Тем самым возникает некий парадокс: самый «ужасный» писатель в жанре хоррор одновременно оказывается и чуть ли не самым оптимистичным: ведь он твердо верит в победу человека над силами ужаса и зла как во внешнем мире, так и в своем внутреннем.

Творчество Кинга очевидно имеет отношение не только к классическому психоанализу в виде фрейдизма, но и к той его ветви, что восходит к творчеству К.Г. Юнга. Это закономерно – идеи Юнга столь же давно освоены массовой культурой, а введенное им понятие архетипа превратилось в удобный инструмент для шаблонного творчества, рассчитанного на быстрый коммерческий успех.

Психоанализ Юнга использует несколько отличный от фрейдизма инструментарий, что нисколько не мешает применять его в художественном творчестве параллельно с фрейдизмом. В частности, ключевым понятием для К.Г. Юнга является «архетип» – «гипотетическая сущность, непредставимая сама по себе и свидетельствующая о себе лишь посредством своих проявлений» [17, с. 42]. Сам К. Юнг, говоря об архетипах, предпочитал избегать законченных определений, подчеркивая, что опыт соприкосновения с ними «бессловестен и без-образен, поскольку это видение в «темном стекле»» [6, с. 44].

Тем не менее, Юнг выделяет и описывает некоторое число архетипов, оказывающих на нас постоянное и сильное воздействие, из которых наиболее известны Тень, Герой, Старец, Мать. Присутствие архетипического образа всегда, согласно Юнгу, дает произведению особую силу воздействия на воспринимающего, чем и определяется его успех. Как следствие, архетипические образы стали использоваться как своего рода краеугольные камни, держащие на себе бесчисленные произведения масскульта.

Сам Юнг, однако, вряд ли бы согласился с тем, что архетип можно воплотить «по заказу». Художник либо наделен, либо не наделен «провидческой» способностью. Но тогда, с точки зрения юнгианства, Кинг – действительно «провидец», подаривший своим читателям бесконечно разнообразные воплощения архетипа Тени, который на самом деле есть темная часть самого человека, его психики. Встреча с Тенью должна привести человека к осознанию того факта, что Тень – это и есть он сам, и только тогда он сможет интегрировать ее в себя и до некоторой степени контролировать.

Особенно заметным становится присутствие архетипов в итоговом произведении С. Кинга, «Темной Башне». Построенная во многом на мифологических мотивах, она вольно или невольно должна была обращаться к архетипическим конструкциям, поскольку мифология в глазах Юнга есть прямое порождение архетипического влияния.

Мифология не может обойтись без Героя, символически противостоящего Тени, и Роланд, главный персонаж этого произведения, есть воплощение данного архетипа в его американской специфике: бесстрашный стрелок-ковбой, буквально спланный с Клинта Иствуда (по признанию самого Кинга) [18, с. 442], обладает той невероятной сверхреалистичностью и «трогает нечто в душе» каждого американца, что, по мнению Юнга, всегда свидетельствует о присутствии коллективного бессознательного [6, с. 51].

Правда, в мифологическом мире Кинга отсутствуют архетипы Старца и Богини-матери, обычно представленные как в традиционной мифологии, так отчасти и в ее современных вариантах. Однако это может быть объяснено спецификой мировоззрения Кинга – этим просветленным образам нет места в кинговской Вселенной, где есть демоны, но нет богов, и где человек должен сам решать все свои проблемы.

Таким образом, привлекательность творчества Стивена Кинга для современного читателя и зрителя может быть объяснена не только и не столько опорой на психоаналитические приемы, сколько тем, что в Кинге удачно соединены большой талант и большой поклонник психоанализа. Это позволяет ему превращать идеи психоанализа в живые и наглядные образы, а популярность психоанализа в современном мире делает их «узнаваемыми» для публики, прежде всего американской, позволяет интерпретировать их в привычных терминах и соотносить с устоявшимся видением того, как протекает внутренняя психическая жизнь человека. Но основной причиной художественных успехов Стивена Кинга остается его талант, а вовсе не верность психоаналитическим концепциям, научный статус которых по-прежнему является сомнительным.

#### Библиографический список

1. Кукаркин, А.В. Буржуазная массовая культура. – М., 1985.
2. Шестаков, В.П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». – М., 1988.
3. Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб., 2010.
4. Мазин, В.А. Сновидения кино и психоанализа. – СПб., 2012.
5. Фрейд, З. Художник и фантазирование. – М., 1995.
6. Юнг, К. Психоанализ и искусство / К.Г. Юнг, Э. Нойманн; пер. с англ. Г. Бутузова. – М., 1996.
7. Фрейд, З. Остроумие и его отношение к бессознательному. – М., 2006.
8. Роугек, Л. Сердце, в котором живёт страх. Стивен Кинг: жизнь и творчество. – М., 2011.
9. Элихман, В.В. Король тёмной стороны. Стивен Кинг в Америке и России. – СПб., 2006.
10. Соловьева, Н.А. У истоков английского романтизма. – М., 1988.
11. Багно, Е.В. Преследователь и преследуемый // Кортасар Х. Аксолотль. – М., 2000.
12. Кинг, С. Колдун и кристалл. – М., 2004.
13. Кинг, С. Лангольеры. Один после полуночи // Кинг С. Четыре после полуночи. – М., 2004.
14. Кинг, С. Кэрри. – М., 2013.
15. Берн, Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. – СПб., 1992.
16. Кинг, С. Темная Башня. – М., 2006.
17. Самьюэлз, Э. Словарь аналитической психологии К. Юнга / Э. Самьюэлз, Б. Шортер, Ф. Плот; пер. В. Зеленского. – СПб., 2009.
18. Кинг, С. Песнь Сюзанны. – М., 2006.

#### Bibliography

1. Kukarkin, A.V. Burzhuaznaya massovaya kul'tura. – M., 1985.
2. Shestakov, V.P. Mifologiya XX veka: Kritika teorii i praktiki burzhuaznoy «massovoy kul'turi». – M., 1988.

3. Metc, K. Voobrazhaemoe oznachayuthee. Psikhoanaliz i kino. – SPb., 2010.
4. Mazin, V.A. Snovideniya kino i psikhoanaliza. – SPb., 2012.
5. Freyjd, Z. Khudozhnik i fantazirovanie. – M., 1995.
6. Yung, K. Psikhoanaliz i iskusstvo / K.G. Yung, Eh. Noyjmann; per. s angl. G. Butuzova. – M., 1996.
7. Freyjd, Z. Ostroumie i ego otnoshenie k bessoznatelnomu. – M., 2006.
8. Rougek, L. Serdce, v kotorom zhiviot strakh. Stiven King: zhiznj i tvorchestvo. – M., 2011.
9. Ehrlikhman, V.V. Korolj tyomnoy storonih. Stiven King v Amerike i Rossii. – SPb., 2006.
10. Solovjeva, N.A. U istokov angliyskogo romantizma. – M., 1988.
11. Bagno, E.V. Presledovatelj i presleduemihy // Kortasar Kh. Aksolotlj. – M., 2000.
12. King, S. Koldun i kristall. – M., 2004.
13. King, S. Langoljerih. Odin posle polunochi // King S. Chetihre posle polunochi. – M., 2004.
14. King, S. Kehri. – M., 2013.
15. Bern, Eh. Igrih, v kotorihe igrayut lyudi. Lyudi, kotorihe igrayut v igrih. – SPb., 1992.
16. King, S. Temnaya Bashnya. – M., 2006.
17. Sehmjyuehlz, Eh. Slovarj analiticheskoy psikhologii K. Yunga / Eh. Sehmjyuehlz, B. Shorter, F. Plot; per. V. Zelenskogo. – SPb., 2009.
18. King, S. Pesnj Syuzannih. – M., 2006.

Статья поступила в редакцию 21.02.14

УДК 7.046.2/629.514

**Reshetova M.V. HOUSEBOAT: DESIGN IDEAS IN SCIENCE FICTION.** The article considers the image of the house on water in science fiction of the second half of the XIX century. The researcher finds correlations between the development of the fictional industrial design of that period and the development of the modern design ideas. In the paper perspective variants of innovative space on water are considered. A special attention is paid to the works of Jules Verne and his influence on the formation of the design projects of the subsequent technical era.

**Key words:** futurology, design, house on water, science fiction, innovative design ideas.

**М.В. Решетова**, канд. искусствовед., доц. каф. «Средовой дизайн» Московской гос. художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, г. Москва, E-mail: mio-margo@mail.ru

## ДОМ НА ВОДЕ: ДИЗАЙНЕРСКИЕ ИДЕИ В НАУЧНО-ФАНАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматривается образ дома на воде в научно-фантастической литературе второй половины XIX века. Прослеживаются соотношения фантастических художественно-конструкторских разработок указанного периода времени и современных дизайнерских идей. Рассматриваются перспективные варианты создания инновационных сред на воде. Особое внимание уделено творчеству Ж. Верна и его влиянию на формирование дизайн-проектов последующей технической эры.

**Ключевые слова:** футурология, дизайн, дом на воде, научная фантастика, инновационные дизайнерские идеи.

Обращение к научной фантастике как важнейшему способу репрезентации когнитивной картины будущего мира обусловлено пристальным вниманием, как дизайнера, так и потребителя его продукции к антропоцентрическому пониманию футуристической проектной культуры. В дизайн из научно-фантастической литературы с одной стороны проникают идеи научно-технического плана, которые продуцируют создание новых средовых объектов. С другой стороны происходит активное развитие проектного мышления использующего инструментарий и футуристические идеи прошлого века.

В рамках методологии Футуродизайна (от англ. future design – «будущий дизайн», «дизайн будущего») осуществляется поисковое аналоговое проектирование, основанное на научном прогнозе свойств будущих объектов [1]. При этом, чем более на отдаленное будущее ориентирована работа, тем слабее применяются в ней строго логические подходы, которые заменяются общекультурными установками и интуитивной ориентацией специалиста. Подобный вид творческой деятельности имеет большое значение для развития проектной культуры будущего, основывающейся на художественной интуиции современного дизайнера, выступающей базой для разработки перспективных проектных идей.

В основе футуродизайна лежит футурологическое моделирование и прогнозирование эволюции в области производства новых материалов и технологий, а также социальных и культурных изменений в обществе. В силу этого футуродизайн всегда ориентирован на разработку актуальных в перспективе инноваций. Это нагляднейшим образом было продемонстрировано в период первой промышленной революции середины XIX столетия, когда футуристический подход к стимулированию развития промышленного прогресса был сопряжен с необходимостью вовлечения в сферу промышленного производства специалис-

тов в области архитектуры и искусства. Этот процесс широко исследован и описан в трудах многих теоретиков и историков дизайна (С.О. Хан-Магомедов, Н.В. Воронов, Г.Б. Минервин, В.И. Тасалов и многие другие).

Научный подход к оценке деятельности человека, в том числе и художественной, окончательно утвердился к концу XIX века: одним из важных направлений в этой области стала психология творчества; на ее развитие оказали существенное влияние в области психологии К. Юнг, физики – А. Эйнштейн (1879-1955), Н. Бор (1885-1962) и др., философии – Э. Гумссерль (1859-1938), Б. Рассел (1872–1970), М. Хайдеггер (1889-1976) и т.д.. Их творчество активно анализируется и интерпретируется в теории и истории дизайна под углом зрения философии и психологии творчества (О.И. Генисаретский, К.А. Кондратьева, В.Ф. Сидоренко и др.). Однако, в последнее время под влиянием новейших культурологических течений упомянутые направления науки своими корнями все более тесно связывают воедино художественное творчество с мировоззрением, мифологией и теологией, которые находятся на грани реального и ирреального начал. Их сплетения всегда играли существенную роль в развитии искусства, но были окрашены доминирующими идеологическими тенденциями каждой эпохи.

Научная фантастика особенно активно стала развиваться, основываясь на художественных дополнениях и образной интерпретации научных открытий, начиная с конца XIX столетия. Подобное явление, как вид творческой деятельности, характерно проявилось в проектной культуре дизайна, начавшей формироваться в нашей стране с начала XX -го века. В моделировании различных объектов и средовых пространств феномен когнитивного (в т.ч. политически идеологизированного) выдвинулся на одно из первых мест, сочетая в себе научное предвидение (прогноз) и его образное дополнение (творческая фантазия).

Богатейшие возможности этого направления породили интерес к изучению научной фантастики и разработки на этой основе концепций дизайна, адекватных смыслу ожидаемого будущего (Родченко, Малевич, Кандинский, Татлин и многие другие).

В рамках футуродизайна проектные образы носят презентивный характер, то есть не имеют прямых аналогов в реальности и не предназначены для непосредственного внедрения в сферу промышленности или область средового проектирования. Заключение в них перспективные идеи, стимулируют научный поиск в указанных направлениях [2]. Именно поэтому для создания перспективных моделей будущего ключевым моментом является разработка *инновационной дизайн-идеи*, как основы проектной мысли, определяющей содержание и образный строй всего проекта. В связи с этим для настоящего исследования важным является понимание отличительных свойств категорий фантастики, научной фантастики и фантазии, поскольку все они в той или иной мере присутствуют в различных сферах дизайнерского творчества.

И. Аненский определил фантастическое как «Вымышленное, Чего не бывает и не может быть» [3, с. 91]. Следовательно, фантастическое – это плод художественного вымысла, имеющего место в образах искусства, не связанного непосредственно с проектной деятельностью. Эту особенность фантастического в свое время отмечал и Станислав Лем: «...Робот, с которым можно спеть романс, или машина-телепат – это действительно фантастические объекты, но иного порядка, чем гномы, духи и вампиры или же греческие и индийские боги. Нереальность первых можно будет когда-нибудь в процессе исторического развития исправить, лишив их ореола фантастичности» [4]. Здесь критерием определения фантастического выступает объективная действительность, которая «позволяет определить принадлежность данного явления к реальному миру либо к фантазии человека. В строгом смысле фантастическое невозможно в реальном мире, но вполне допустимо в искусстве» [5]. Согласно Э. Ильенкову, фантазия принадлежит области «продуктивного воображения» [6]. Подобные представления о сущности фантазии получили широкое распространение, преимущественно, под влиянием трудов Гегеля, который рассматривал ее как «ведущую художественную способность» [7]. Сегодня в странах западной Европы общепринятым считается деление всей фантастической литературы на два основных направления: «science fiction» – научная фантастика и «sword and sorcery» – фантастика меча и магии. Последнее иначе называют «фэнтези» (от английского «fantasy» – фантазия) разновидность фантастики, конструирующая фантастическое допущение на основе свободного, не ограниченного требованиями науки вымысла, главным образом, за счет мистики, магии и волшебства.

Знаменательной вехой в развитии научно-фантастической литературы стал миф об Икаре. Сын легендарного греческого мастера ульщика Дедала, вместе с которым он был заточен на острове Крит и стремился вырваться из плена. Дедал сконструировал для них обоих крылья, которые воском были прикреплены к их плечам. «Лети рядом со мною, – сказал Дедал, – и лети не слишком высоко и не слишком низко» [8]. Но Икар, получив возможность летать, устремился к солнцу, за что поплатился жизнью: воск растаял, крылья отпали, и он упал, утонув в море. Оба они часто изображались в античном искусстве на греческих вазах и в помпейской настенной живописи. Различные эпизоды мифа были широко распространены в искусстве Возрождения и позже. Икар символизировал пылкий ум и силу человеческого духа, стремящегося овладеть вершиной знания и духовного подъема. Иногда его использовали, подчеркивая необходимость умеренности во всем.

Примечательно, что Леонардо да Винчи (1452-1519) пленный символом полета сконструировал летательный аппарат. В первом томе рукописного собрания научных трудов «Мадридского кодекса» (1490-1496 гг.) представлен набросок чертежа летательной машины «Перышко», прототип современного Дельтаплана. Аэродинамические свойства базируются на трактате Леонардо да Винчи о полете птиц: «Когда птица хочет подняться взмахами своих крыльев, поднимает она плечи и концами крыльев ударяет по направлению к себе, в результате чего уплотняет тот воздух, что между концами крыльев и ее грудью, и это напряжение воздуха поднимает птицу вверх» (V.U. 6 v.). «Одинаковое сопротивление крыльев у птиц всегда вызывает тем, что они одинаково удалены своими концами от центра тяжести этой птицы... Но когда один из концов крыльев окажется

ближе к центру тяжести, чем другой конец, тогда птица опустится той стороной, на которой конец крыльев ближе к центру тяжести». (V.U. 15 г- 14 v.).

С точки зрения современного экологического дизайна определенную образную аналогию вызывает самолет американского дизайнера Уильяма Брауна, отличающийся тем, что, согласно задуманному проекту, может пролететь по всему земному шару без заправки. Этот инновационный самолет, который, возможно, в будущем станет достижением техники, с точки зрения дизайна очень сильно похож на птицу, особенно его нос и крылья. Они больше, чем у обычных пассажирских самолетов и сильно загнуты вниз. Подобные самолеты смогут «парить» в небе с выключенными либо работающими на малой мощности двигателями. Подобным образом предполагается свести до минимума загрязняющие атмосферу выбросы.

Идея выхода в другую сферу привлекала и конструктивистов. Одним из концептуальных произведений В.Е. Татлина (1885-1953) является безмоторный индивидуальный летательный аппарат, орнитоптер – «Летамтлин» (1929—1932 гг.) [9, стр. 4]. Это было последнее и самое романтическое произведение В.Е. Татлина в сфере проектирования: безмоторный планер, «птицекрылый» аппарат для полетов человека с помощью собственной мускульной силы. Этот проект строился на принципе воспроизведения птичьего полета, на эластичности материалов в противовес жестким конструкциям моторной авиации. Однако, аппарат остался технически нерешенным, т.к. человек не мог взлететь с помощью этой конструкции. Идею о летающем велосипеде Татлин вынашивал в течение 20 лет, но на летание «Летамтлин» – Летающий Татлин – придумал В. Ходасевич, близкий друг Татлина [10, с. 18-19]. Великий фантаст был настолько устремлен в будущее, что стал своего рода символом надежд на саму возможность гуманизации техники.

В рамках мифологической реальности нельзя отделить вероятное от невероятного, а «отношение «естественного» и «сверхъестественного», – как подчеркивал А.Ф. Лосев, – в мифе надо мыслить символически, то есть нумерически единое как одну вещь» [11, с. 135–136]. Эта «сверхъестественная естественность», создающая своего рода чудо без чудес и составляет существо мифа, который осознается отнюдь не как фантастический вымысел, а как самая подлинная реальность, самое конкретное бытие. С этой точки зрения в современной проектной культуре «общее отношение факта к фантастике строится неоднозначно: как не снимаемая проблема без окончательных готовых решений» [12]. Однако дизайн, будучи причастным к искусству, стремится снять эту не снимаемую проблему средствами творческого воображения.

Парадоксально сходная ситуация складывается в культуре эпохи постмодерна: в начале XXI века нас окружает реальность, где, кажется, теряет смысл сама способность различать противоположности; традиционные оппозиции мышления (реальное – воображаемое, жизнь – смерть, истина – ложь и т.п.) рушатся. Как утверждает современная философия (Ж. Батай [13], Ж.-Ф. Лиотар [14], Ж. Деррида [15]), сегодня, в условиях постоянного фабрикации реальности, когда истину нельзя отличить от фикции, выдумки, реальность воспринимается как нечто неопределенное и сомнительное, любая ее интерпретация теряет убедительность. Вообще, идея реальности как чего-то объективного и действительно существующего, постепенно пропадает в сознании, «реальность агонизирует» (Ж. Бодрийяр [16]).

Теперь, когда под сомнением оказывается даже противоположность реального и нереального – этот краеугольный камень культуры вообще – почва уходит из под ног фантастического: нельзя подорвать доверие к тому, что и так доверием не пользуется. «Предел и трансгрессия обязаны друг другу плотностью своего бытия: не существует предела, через который абсолютно невозможно переступить; с другой стороны, тщетной будет всякая трансгрессия иллюзорного или призрачного предела», – словно резюмируя историю фантастического писал М. Фуко [17, с. 117]. Главным условием возможности осуществления трансгрессии становится наличие самой границы, демаркационной линии, которую еще необходимо преодолеть.

В дизайнерском моделировании научная фантастика, как известно, подчиняется требованиям быта. В широком смысле слова – это прием, позволяющий поставить человека в необычные обстоятельства и возможно глубже раскрыть мир потребителя. В проектной деятельности он воспринимается по аналогии с методом сценарного моделирования и не сводится только



к анализу эмоциональной жизни человека. А если речь идет о его выходе за пределы земного пространства и погружении в средовое окружение другой стихии, то научная фантастика принципиально не может противопоставляться людям и технике, концентрируясь только на внутренних переживаниях личности.

Материальные объекты приобретают большое значение с точки зрения оценки их реального функционирования. При этом сама реальность понимается нами как аксиоматическая действительность, детерминированная эмпирической фактичностью. При этом, наряду с пониманием реального как существующего или предполагаемого, возникает необходимость анализа и осмысления нереального (фантастического) с точки зрения его терминологического аппарата и теоретического наполнения. Под этим углом зрения, в случае рассмотрения водной стихии как места обустройства жилища человека, на первый план выдвигается важность анализа исторического опыта в данной области.

Мотив водной стихии в ее разнообразных превращениях – это древнейший мифологический мотив вечного изменения и движения. Здесь нереальное как гносеологический конструкт нестабилен и детерминирован культурно-мировоззренческими особенностями каждой эпохи: на этой основе и строится в мифе образ Океана. «Исходные космогонические концепции во всех древних мифологиях соответствуют глобальным представлениям о первичности мирового океана» [18]. Возникает первое мифологическое тождество: «Океан – это мир, Вселенная». В то же время на мифологической стадии развития сознания «весь мир представляет собою единое живое тело...» [19]. Поэтому второе мифологическое тождество выглядит так: «Океан – это живое существо». Эти два мифологических отождествления дают и обуславливают фольклорный образ Океана.

Океан-жизнь, океан-мир представляют собой фундамент поэтической символики моря в творчестве многих и многих писателей. На первый план в этой символике выходит мотив движения, которым проникнут образ океана и который обуславливает появление уже непосредственно литературных его трактов: «После того, как формальные аналогии – вплоть до аллегории, которая определяла в старой литературе трактовку мотива моря, – отмирают и торжествует символический способ выражения, в этом морском мотиве открывается совершенно новое историко-эстетическое содержание» [20]. Образ океана-жизни, океана-мира насыщается конкретно-социальным содержанием.

Артур Кларк, например, могикан английской фантастики XX века, видел в своих произведениях Мировой океан покоренным человеком с помощью высоких технологий, которые уподобят его богам. В его лучшем произведении «Космическая одиссея 2001 года» возникает образ мыслящего, наделенного свободой воли, в буквальном смысле слова живого космического Корабля, помогающего или же, напротив, противодействующего герою. И здесь, вероятно, надо говорить уже не о научной, а о сказочной стороне фантастики и изображаемом ее средствами утопическом будущем. Последнее многими фантастами – популяризаторами науки ставилось под сомнение.

У французского писателя-фантаста, Ж. Верна, чье творчество, как уже отмечалось, совпало с первой промышленной революцией, можно обнаружить исключительную важность композиционной структуры типа «океан – остров – корабль» [21]. При этом аналогия его мысли с достаточно высоким эмоциональным напряжением включает не только литературный и научный, но и социальный контекст, в сферу которого автор экстраполирует технические достижения своей эпохи. «Наутилус» был орудием возмездия (образ благородного мстителя входил в литературную моду) и в то же время исследовательской базой, воплощением технического прогресса. Жюль Верн стал предвестником реальных научно – технических изобретений будущего, к числу которых причисляются, к примеру, подводные лодки, не говоря уже о множестве других изобретений, о которых речь пойдет ниже.

В связи с этим необходимо отметить, что соединившее водно-научной и художественно – образной мысли, обусловивших рождение нового жанра, было подготовлено предшествующими событиями как в научно – технической, так и в художественной сферах культурной деятельности. Впервые это новое явление в литературной жизни привлекло внимание и было подчеркнуто в искусствоведческих трудах старшими современниками Жюль Верна, братьями Эдмоном и Жульеном де Гонкур. В частности, после публикации произведений Эдгара По, они отметили в своем Дневнике появление романа нового вида, нахо-

дящегося между художественным и научным типом творчества. Последний привлекал внимание своей просветительской миссией.

На это указал во введении к Дневнику братьев Гонкур исследователь их творчества В. Шор: «Стремление сблизить литературу с наукой, утверждение общности их задач было следствием огромных успехов естественных наук в те годы, когда писали Гонкуры. Эстетика «научного» романа проникнута пафосом познания действительности – в этом ее позитивная сторона. Однако сама «наука» понималась в духе распространенной в то время философии позитивизма как простое накопление и описание фактов» [22, с. 16].

Вышесказанное свидетельствует о том, что научная фантастика в том виде, как она сложилась в период первой промышленной революции, опиралась на действительность, а, следовательно, была востребована временем и условиями научно – технического прогресса. Она обогащала творческую мысль, дополняя ее образными предвидениями будущего, и тем самым сама заняла важное место в инновационных поисках века. В современной своей эволюции научная фантастика непосредственно соприкасается с социальной, научно – технической и информационной революцией нашего времени. И, соответственно, современный анализ фантастики должен исходить из научного миропонимания, учитывающего новые культурно – духовные реалии конца XX го – начала XXI века. Учитывая отмеченное, предпринято настоящее исследование.

Многие исследователи творчества Жюль Верна считают, что как образованный человек своего времени, он, безусловно, был знаком с законом земного тяготения; образ полета на луну с помощью выстрела – это художественный прием, захватывающий воображение. Его произведения «Двадцать тысяч лье под водой», «Таинственный остров», «Гектор Сервадак», «В стране мхов», «Плавучий остров», «Властелин мира» и т.д., насыщенные подобными яркими образами, закрепили за Жюль Верном статус родоначальника нового художественного жанра в литературе. Именно время выхода в свет его первых книг из серии «Необыкновенные путешествия (Пять недель на воздушном шаре» (1862), «Путешествие к центру Земли» (1864) принято считать официальной датой возникновения научной фантастики.

Учитывая поставленную в настоящей работе научно – исследовательскую задачу, интерес вызывают те его произведения, в которых Жюль Верн, обладая даром технического предвидения, футуристически описывал в своих произведениях дом на воде. Внимательно обозревая всемирные выставки в Париже, он следил за зарождающимися на его глазах новыми видами техники, умел правильно оценивать их значение и предвидеть их дальнейшее развитие. Внешний вид и конструкцию, а также планировку «Наутилуса» можно отследить в подробностях – об этом свидетельствует множество не только живописных изображений, но и конструктивных моделей подобного типа. Понятно, что создатель футуристического проекта дома-корабля не стремился анализировать последствия неограниченного научно-технического прогресса, но в своих трудах он предвидел: «Все, что человек способен представить в своем воображении, другие сумеют претворить в жизнь» [23].

Социальные последствия этого предвидел один из основоположников социально – философской фантастики Герберт Уэллс (1866 – 1946), который интересовался, прежде всего, путями развития научно – технического прогресса и его социальными – нравственными последствиями в судьбах народов. В романе «Освобожденный мир», описывая способы обретения человечеством внешнего могущества, Уэллс предвидел экологические проблемы будущего. Агрессивно – потребительское поведение человека по отношению к природе он сравнивал с поведением умалишенного: «Человечество истощало свои ресурсы как, ...умалишенный. Люди израсходовали три четверти всего запаса каменного угля, выкачали почти всю нефть, они истребили свои леса... Вся общественная система стремительно приближалась к банкротству» [24].

Считая Ж. Верна величайшим умом своего времени, он не противопоставлял ему свое мнение, прогнозируя разрушительные последствия неограниченного технического прогресса, но, обладая сильнейшим даром предвидения, относился скептически к способам использования человеком его достижений. Он предсказывал надвигающиеся в будущем социальные и экологические катаклизмы. В упомянутом научно-фантастическом романе Уэллса есть примечательная деталь – один из выведен-



ных в нем героев является русским с фамилией Каренин (по-видимому, дань его знакомству с Л.Н. Толстым), именно он выступает духовным лидером возрожденного человечества [24]. Привлекает внимание также его обращение к образу корабля в божественном романе «Бог – невидимый корабль», опубликованном в 1917 году.

После Ж. Верна Г. Уэллс внес самый существенный вклад в развитие научной фантастики. В «Машине времени», например, он в известной мере предвосхищает работы Пуанкаре и Эйнштейна, подводя к мысли о том, что время – это тоже координата, которая может интерпретироваться по аналогии с пространственными. Но его фантастика социально направлена и стимулирует, по существу, развитие антиутопических настроений. В ней пафос технического прогресса уравновешивается описанием его негативных последствий, предупреждающих человека от бесконтрольного применения научно-технических достижений.

Под этим углом зрения можно говорить о том, что современное строительство жилых объектов на воде ставит перед собой задачи, очерченные великими фантастами как с точки зрения необходимости воплощения новейших научно-технических достижений, так и решения ряда социальных проблем, существенно усугубившихся в настоящее время (перенаселение Земли, загрязнение окружающей среды, затопление населенных пунктов в результате разлива рек, глобальное потепление климата т.п.). При этом целью внедрения экологических технологий в проектирование жилых объектов на воде становится как гармонизация отношений человека и окружающей его водной среды, так и создание благоприятного и энергетически эффективного жилого пространства, которое характеризуется следующими показателями:

- экономией энергетических и природных ресурсов;
- комплексными мерами по снижению потребления энергии, включающими в себя теплоизоляцию, инсоляцию (долю освещенности дневным светом), установку солнечных батарей, использование энергии ветра;
- использованием возобновляемых материалов и ресурсов (в т.ч. вторичное использование);
- утилизацией промышленных и бытовых отходов;
- повышением эффективности потребления воды с помощью опреснения и использования очищенных сточных и дождевых вод; в зависимости от степени их очистки они могут служить для различных целей, удовлетворяя потребности человека в хозяйственных и личных целях;
- использованием озелененных пространств, способствующих поглощению углекислого газа и очистке воздуха, а также пригодных для сельскохозяйственных нужд;
- количеством затрат энергии на протяжении жизненного цикла плавучей постройки, которые включают в себя не только эксплуатацию, но и затраты на добычу исходного сырья, изготовление, реставрацию и утилизацию в случае необходимости.

В настоящее время указанные проблемы находятся в сфере внимания современных исследователей (С.В. Поморов [25], А.В. Уваров [26], О.Р. Шумская [27] и т.д.). Используя подобные экологические технологии и пытаясь сохранить природное богатство нашей планеты, у построек формируется свой уникальный художественный образ. Инновационный и энергетически эффективный плавучий дом «Инах» (Inachus, 2010 г.), названный в честь речного бога согласно древнегреческой мифологии, был спроектирован студией Санитов (Sanitov studio) для речных путей Темзы в Лондоне [28].

Своеобразие океана у Ж. Верна наглядно проявляется в его трилогии о Капитане Немо. Здесь легко обнаруживается тождество «океан – мир». Причем, океан – это бескрайнее вселенское неосвоенное пространство, которому противопоставит остров (роман «Таинственный остров»), как место, преобразованное разумным трудом инженера Смита и его друзей, цивилизованное, освоенное. Этот остров похож на чудесный сказочный остров: благодаря усилиям героев вырастает на нем Гранитный дворец, появляются всевозможные диковинки (только не волшебного, а научно-технического характера). Это прообраз цивилизованного мира, который в будущем будет обретен человечеством с помощью научно – технического прогресса. Подводная лодка «Наутилус» была целиком электрифицирована, она движется и освещается электричеством. Электричество применяется здесь для приготовления пищи, для опреснения морской воды, для отопления и вентиляции кают, для защиты судна от неприятельского вторжения.

Нельзя не удивляться уверенности, с какой Жюль Верн в годы зарождения практической электротехники предвидел ее будущий расцвет: он писал об электродвигателе, об электроосветительных приборах различных типов, об электрической защите зданий, укреплений, судов тогда, когда эти изобретения едва только намечались. В романе «Замок в Карпатах» (1892 г.) есть описание действия громкоговорящего телефона и кинематографа, а в романе «Остров-вент» – (1896 г.) – описание передачи изображений через океан.

Подобные идеи не утратили своего значения, и нашли свое воплощение в настоящее время. Так, по силе творческого воображения и степени технико-технологической проработанности можно отметить, например, футуристическую плавующую лабораторию Sea Orbiter французского судостроителя Жака Ружери [29] (концептуальный проект выставлен на выставке World Expo 2012 в Корею (2012 г.)), которая, предположительно, будет автономно дрейфовать в океане, извлекая необходимую для функционирования энергию из солнечного света, ветра и волн. Основными задачами немногочисленного экипажа должно стать исследование Мирового океана, а также возможности людей жить длительное время под водой. Высота надводной части лодки составит 52 метра, столько же должно находиться под водой, где предполагается обустроить отсеки для проживания экипажа.

Еще одним примером может служить проект Моше Зварца [30]. В 2008 г. он предложил перенести торговые центры и парковки под каналы Амстердама, т.к. столица Нидерландов остро страдает от нехватки земли и существует опасность затопления территорий Северным морем. По его концепции, необходимо осушить каналы и построить под землей огромную парковку и торгово-развлекательный центр, а затем опять их наполнить. Эта идея дала толчок для создания уникальных подводных небоскребов. Например, Австралийская компания Arup Biometrics предложила проект плавучего сооружения Syph [30] прообразом которого послужили медузы. Морской метрополис состоит из островов, длинные «щупальца» которых уходят под воду. При помощи «щупалец» город добывает электричество, используя кинетическую энергию волн. Люди смогут проживать в тубусообразном гигантском отсеке, уходящем на глубину 400 метров. Принципиальное отличие этого проекта в том, что морской город должен стать частью экосистемы, не загрязняя окружающей природы.

Малайзийские дизайнеры оттолкнулись от этой идеи и предложили концепцию водного небоскреба перевернутого вверх дном Water Scraper (дословно «водоскребок»). Вершина его спускается вниз на несколько метров с плавучей платформы [31]. Один из разработчиков «водоскреба», малайзийский дизайнер Сарли Андре бин Саркум поясняет: «Его биологические щупальца обеспечивают морской фауне место для жизни и собираются в центре, вырабатывая кинетическую энергию движения». В нем располагается жилой комплекс, как и в австралийском проекте Syph. На верхней платформе могут расти деревья и находиться солнечные батареи для получения энергии.

Город экологичен и будет находиться полностью на самообеспечении. Энергия должна вырабатываться исключительно благодаря ветру, солнцу и волнам. Все продукты питания будут собственного производства. В нижнем отсеке расположатся фермы и плантации. «Земля все больше становится непригодной для проживания, поэтому людям следует приспособиться, если они хотят остаться на ней жить». – такое мнение высказал эколог Морис Пикоу, который напомнил общественности о важности футуристических проектов подводных городов [31].

Идея использования разности температур океанских вод на различной глубине для получения энергии, разработанная в 20-е годы французским физиком Жоржем Клодом, тоже была подхвачена Жюлем Верном. Об этом Клод говорит следующим образом: «Кто первый задумался над возможностью практически использовать этот любопытный факт из физики земного шара? Тот, кого принято считать лишь развлекателем юношества, но кто в действительности является вдохновителем многих научных исследователей, в частности моих: Жюль Верн. Ему был известен этот многозначный факт; он писал о нем в 1868 г. на страницах романа «20000 лье под водой». Он не только знал о нем, но и задумывался над возможностью его использовать. «Я мог бы, – говорит герой романа капитан Немо, получить электрический ток в замкнутом проводнике; погрузив проволоку в воду на разную глубину, я мог бы добыть ток, благодаря разности температур на этих глубинах» [23].

Жюль Верн признавал, что самое пылкое воображение не может опередить победного шествия науки и техники. «Все мои фантазии, все мечты, писал он, останутся далеко позади действительности. Наступит день, когда техника и наука превзойдут то, что создано моим воображением» [23, с. 8]. Известно, в частности, что подводная лодка «Наутилус», приспособленная для длительных погружений без дополнительной заправки и с предельной скоростью 50 узлов послужила прототипом для развития современных подводных лодок. Первую в мире атомную подводную лодку символично назвали «Наутилусом». В 2006 г. Компания Ecomos, известный производитель эксклюзивных плавательных средств, представила на выставке International Boat Show в Дубае проект подводной лодки «Наутилус», которая служит объектом для туристического бизнеса.

Примечательно, что образ корабля-дома – один из самых распространенных объектов в научной фантастике у Ж. Верна – создается, как правило, путем слияния в одно целое острова и корабля. При этом возникает оригинальный образ дома – острова, который очень высоко оценивается героями произведений: «И что за прелесть само это путешествие: вместе со своим домом, садом, парком и даже родным краем. Такой блуждающий остров, будь он на прочной основе и не тонущий, надо было бы признать самым удобным и чудесным экипажем, какой только можно себе вообразить», – заявляет одна из героинь романа «В стране мхов» [23]. Этот образ фактически является предсказанием будущего, а точнее, художественно выраженной мечтой, которая вдохновляла многие поколения судостроителей и архитекторов. В конечном счете, она нашла свое реальное воплощение.

На сегодняшний день данная идея активно поддерживается дизайнерами. Создание плавучих городов-государств разрабатывает организация Seasteading Institute, широко используя понтонные конструкции. Последние могут служить основой (платформой) для строительства различных плавающих объектов, в том числе дома или острова на воде. Все жилые объекты составляют характерное противопоставление неосвоенных просторов океана и острова как освоенного, а дома – корабля как предельно освоенного пространства. С этим, вероятно, связана и символика названий многих научно-фантастических произведений – «Таинственный остров», «Плавучий остров», «Остров доктора Моро», «Остров погибших кораблей», «Пылающий остров», «Обитаемый остров» и т.д.

Из реализованных зарубежных объектов интерес представляет многофункциональный комплекс плавучих островов расположенный на реке Ханган города Сеула (Южная Корея). Архипелаг состоит из трех плавучих островов: «Viva», «Tera», «Vista». Комплекс которых выстроен на воздушных понтонах. С целью обеспечения автономности существования указанного комплекса островов на крышах размещены солнечные панели, для выработки электроэнергии. На территории острова «Viva» располагаются торговые помещения, несколько ресторанов, кафе, конференц-зал, способный вместить свыше 700 человек [32].

В России опыт строительства жилых объектов на воде находится в начальной стадии развития. Тем более представляется ценным анализ европейской научной фантастики в ее социальном и техническом развитии. В ней раскрывается наука, которая смело входит в жизнь и расширяет возможности дизайнерского мышления, делая доступными для него такие области действительности, которые могут просматриваться только с помощью творческого воображения. Капитан Немо продолжая свой монолог об океане, говорит: «У него есть сердце, есть артерии, и я вполне согласен с ученым Мори, который открыл в мировом океане циркуляцию воды, столь же реальную, как циркуляция крови в жилах живого существа» [23, Т.4., с. 141].

«Научный» уклон метафоры намечает возможность ее реализации. Поскольку водные пространства только начинают осваиваться для создания общественной и жилой среды, очень важно с самого начала обеспечить их максимальную культур-

Библиографический список

1. Футуродизайн-89: Первая всесоюзная конференция по проблемам проектного прогнозирования: материалы конф., совещаний. – М., 1990.
2. Калининцева, М.М. Техническая эстетика и дизайн. Словарь / М.М. Калининцева, М.В. Решетовапод; ред. М.М. Калининцева. – М., 2012.
3. Анненский, И.О. О формах фантастического у Гоголя // Книга отражений. – М., 1979.
4. Лем, С. Фантастика и футурология: в 2 кн. – М. 2004. – Кн. 1.
5. Захаров, В. Условность и фантастика // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1986.
6. Ильенков, Э. Об эстетической природе фантазии // Вопросы эстетики. – М., 1964. – Вып. 6.
7. Гегель, Г.Ф. Эстетика. – М., 1968. – Т. 1.

ную и природную экологичность, что делает жилье на воде психологически комфортным и снижает негативное воздействие на окружающую среду. Учитывая высказанное, для дизайнерского проектного мышления техническая сторона проблемы, художественно – образная и экологическая являются неразделимыми.

XX век расширил пространственные, временные и информационные границы исследований. В настоящее время большинство инновационных дизайн-объектов размещены в интернетных источниках. В соответствии с этим глубокие исследования в области дизайна не могут не учитывать информацию, размещенную на сайтах современных проектных компаний. Для настоящего исследования, к примеру, представляет интерес футуристический проект «Ковчег» (2011 г.) студии Александра Ремизова [33].

Задачей проекта было создание комфортной среды обитания для человека. Биоклиматическое здание, оснащенное автономной системой жизнеобеспечения, разработано как ответ на возможное изменение климата на планете и представляет собой единую энергетическую систему с бесперебойным энергообеспечением на основе использования альтернативных источников энергии (энергетическая концепция проекта разрабатывалась академиком Львом Бритвиным). Общая площадь здания 14800 м. кв.

Наводная часть корабля представляет собой сферическую структуру с эллипсоидным основанием у поверхности воды. Вся наружная часть дома выполнена из стеклообразных пластин, скрепленных между собой специальными металлическими профилями, расположенными по периметру. Пластины выполнены из этилтетрафлуорэтилена (ETFE) – прозрачного, легко утилизируемого, самоочищающегося материала, по всем потребительским характеристикам превосходящего стекло. Профили металлические скрепляющие являются накопителями солнечной энергии, используемой в дальнейшем для нагрева воды, и резервуарами для дождевой воды. Центр корабля содержит сквозной арочный проем для швартовки кораблей.

Обладая высокими функциональными качествами, наружная часть дома отличается лаконичностью и визуальной устойчивостью всей композиции. Поверхность дома органично вписывается не только в водные и воздушные пространства окружающей среды, но и ландшафт береговой линии. Подобная конструкция обладает высокими эстетическими свойствами, не вступающими в противоречие с распространенными в России купальными формами. Выполненный в подобном стиле «Ковчег», обеспечивающий широкий обзор специальными линзами, представляет интерес, по-видимому, не только для больших морских пространств, но и уникальных заповедных мест, таких как Байкал.

Внутреннее пространство дома включают в себя входную зону с площадкой (в том числе для пришвартовывания яхт), функциональную зону с медицинским пунктом, зону отдыха в которой особое внимание привлекает зимний сад. Последний, разбит в центральной части комплекса, подобно садам Семи-рамыды, связывает между собой этажи и переходит на внешние ступенчатые террасы.

Наряду с футуристическими проектами представляют интерес уже существующие современные экологические комплексы, инфраструктура которых располагается на плавучих основаниях и площадках. Примером может служить гостинично-развлекательный комплекс «Малибу» [34] расположенный на Пироговском водохранилище Московской области.

В структуру комплекса входят три корпуса: фрегат «Черная жемчужина», «Корпус «Немо», и отель Малибу. Все корпуса взаимосвязаны единым причалом. На территории комплекса расположены вертолетная площадка, спортивные и детские развивающие комплексы.

Сами названия указанных зданий свидетельствуют о тесной связи современных дизайнерских идей с научно-фантастическими образами плавающих жилых объектов XIX века.

8. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 2004.
9. Аркин, Д. Татлин и «Летатлин» // Советское искусство. – М., 1932. – № 17/155.
10. Арцеулов, М. О «Летатлине» // Бригада художников. – М., 1932. – № 6.
11. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
12. Тамарченко, Е. Факт и фантастика. Поиск – 90. – Пермь, 1990.
13. Фокин, С.Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. – СПб., 2002.
14. Лиотар, Ж.-Ф. (1979) Состояние постмодерна; пер. с франц. Н.А. Шматко. – М.; СПб., 1998.
15. Деррида, Ж. Поля философии; пер. с фр. Д. Кралечкина. – М., 2012.
16. Самарская, Е. Жан Бодрийяр и его вселенная знаков // Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. – М., 2006.
17. Фуко, М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб., 1994.
18. Мелетинский, Е.М. Мифы древнего мира в сравнительном освещении. – В кн.: Типология и взаимодействие литератур древнего мира. – М., 1971.
19. Лосев, А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М., 1957.
20. Geerdts, H.J. Meeressymbolik in Goethes Schffen. – In: Studien zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie. – Berlin, 1970.
21. Шкловский, В. Тетива. О несходстве сходного. – М., 1970.
22. Эдмон и Жюль де Гонкур. Дневник. Записки о литературной жизни: в 2 т.; пер. с франц. – М., 1964. – Т. 1.
23. Верн, Ж. Собр. соч.: в 12 т. – Л., 1956. – Т. 6.
24. Уэллс, Г. Собрание сочинений: в 15 т. – Л., 1964. – Т. 4.
25. Поморов, С.Б. Второе жилище горожан или дом на природе. – Новосибирск, 2004.
26. Уваров, А.В. Автореферат диссертации. Экологический дизайн: опыт исследования процессов художественного проектирования. – М., 2010.
27. Шумская, О.Р. Предпосылки возникновения сред обитания на воде в странах Европы // Актуальные проблемы искусствознания (дизайн, декоративно-прикладное, монументально-декоративное и изобразительное искусство и архитектура): сборник тезисов. – М., 2013.
28. Casa barco Inachus de Sanitov Studio [Э/р]. – Р/д: <http://decoarq.com/casa-barco-inachus-de-sanitov-studio/>
29. [Э/р]. – Р/д: <http://www.dezeen.com/2012/06/27/seaorbiter-by-jacques-rougerie>
30. Терентьев, А. Как выжить на дне. Проекты архитекторов [Э/р]. – Р/д: <http://x-files.org.ua/news.php?readmore>
31. Подводная архитектура. [Э/р]. – Р/д: [http://design.3doma.ua/news/1657484-podvodnaya-arkhitektura\\_.html](http://design.3doma.ua/news/1657484-podvodnaya-arkhitektura_.html)
32. Vista, Viva, Terra – плавание острова в Сееле [Э/р]. – Р/д: <http://zona-k45.ru/travel/3975-vista-viva-terra-plavuchie-ostrova-v-seule.html>
33. Ремизов, А. Биоклиматическое здание с автономной системой жизнеобеспечения [Э/р]. – Р/д: <http://remistudio.ru/ru/pages/52.htm>
34. Гостиничный комплекс «Малибу» [Э/р]. – Р/д: <http://www.octopusreefs.ru/гостиничный-комплекс>

## Bibliography

1. Futurodizayn-89: Pervaya vsesoyuznaya konferenciya po problemam proektnogo prognozirovaniya: materialih konf., sovethaniy. – М., 1990.
2. Kalinicheva, M.M. Tekhnicheskaya ehstetika i dizayn. Slovarj / M.M. Kalinicheva, M.V. Reshetovapod; red. M.M. Kalinicheva. – М., 2012.
3. Annenskiy, I.O. O Formakh fantasticheskogo u Gogolya // Kniga otrazheniy. – М., 1979.
4. Lem, S. Fantastika i futurologiya: v 2 kn. – М. 2004. – Т. 1.
5. Zakharov, V. Uslovnostj i fantastika // Zhanr i kompoziciya literaturnogo proizvedeniya. – Petrozavodsk, 1986.
6. Ilenkov, Eh. Ob ehsteticheskoy prirode fantazii // Voprosih ehstetiki. – М., 1964. – Vihp. 6.
7. Gegelj, G.F. Ehstetika. – М., 1968. – Т. 1.
8. Khol, Dzh. Slovarj syuzhetov i simvolov v iskusstve. – М., 2004.
9. Arkin, D. Tatlin i «Letatlin» // Sovetskoe iskusstvo. – М., 1932. – № 17/155.
10. Arceulov, M. O «Letatline» // Brigada khudozhnikov. – М., 1932. – № 6.
11. Losev, A.F. Filosofiya. Mifologiya. Kuljtura. – М., 1991.
12. Tamarchenko, E. Fakt i fantastika. Poisk – 90. – Perm, 1990.
13. Fokin, S.L. Filosof-vne-sebja. Zhorzh Batay. – SPb., 2002.
14. Liotar, Zh-F. (1979) Sostoyanie postmoderna; per. s franc. N.A. Shmatko. – М.; SPb., 1998.
15. Derrida, Zh. Polya filosofii; per. s fr. D. Kralechkina. – М., 2012.
16. Samarskaya, E. Zhan Bodriyyar i ego vselennaya znakov // Bodriyyar Zhan. Obchestvo potrebleniya. Ego mifi i strukturih. – М., 2006.
17. Fuko, M. O transgressii // Tanatografiya Ehrosa: Zhorzh Batay i francuzskaya mihslj sereдинih XX veka. – SPb., 1994.
18. Meletinskiy, E.M. Mifi drevnego mira v sravniteljnom osvethenii. – V kn.: Tipologiya i vzaimodeystvie literatur drevnego mira. – М., 1971.
19. Losev, A.F. Antichnaya mifologiya v ee istoricheskom razvitii. – М., 1957.
20. Geerdts, H.J. Meeressymbolik in Goethes Schffen. – In: Studien zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie. – Berlin, 1970.
21. Shklovskiy, V. Tetiva. O neskhodstve skhodnogo. – М., 1970.
22. Ehdmon i Zhyulj de Gonkur. Dnevnik. Zapiski o literaturnoy zhizni: v 2 t.; per. s franc. – М., 1964. – Т. 1.
23. Vern, Zh. Sobr. soch.: v 12 t. – L., 1956. – Т. 6.
24. Uehlls, G. Sobraie sochineniy: v 15 t. – L., 1964. – Т. 4.
25. Pomorov, S.B. Vtoroe zhilihe gorozhan ili dom na prirode. – Novosibirsk, 2004.
26. Uvarov, A.V. Avtoreferat dissertacii. Ehkologicheskij dizayn: opit issledovaniya processov khudozhestvennogo proektirovaniya. – М., 2010.
27. Shumskaya, O.R. Predposilki voznikoveniya sred obitaniya na vode v stranakh Evropih // Aktualnihe problemih iskusstvoznaniya (dizayn, dekorativno-prikladnoe, monumentalno-dekorativnoe i izobraziteljnoe iskusstvo i arkhitektura): sbornik tezisov. – М., 2013.
28. Casa barco Inachus de Sanitov Studio [Eh/r]. – R/d: <http://decoarq.com/casa-barco-inachus-de-sanitov-studio/>
29. [Eh/r]. – R/d: <http://www.dezeen.com/2012/06/27/seaorbiter-by-jacques-rougerie>
30. Terentjev, A. Kak vihzhiti na dne. Proekti arkhitektorov [Eh/r]. – R/d: <http://x-files.org.ua/news.php?readmore>
31. Podvodnaya arkhitektura. [Eh/r]. – R/d: [http://design.3doma.ua/news/1657484-podvodnaya-arkhitektura\\_.html](http://design.3doma.ua/news/1657484-podvodnaya-arkhitektura_.html)
32. Vista, Viva, Terra – plavuchie ostrova v Seule [Eh/r]. – R/d: <http://zona-k45.ru/travel/3975-vista-viva-terra-plavuchie-ostrova-v-seule.html>
33. Remizov, A. Bioklimaticheskoe zdanie s avtonomnoj sistemoy zhizneobespecheniya [Eh/r]. – R/d: <http://remistudio.ru/ru/pages/52.htm>
34. Gostinichniy kompleks «Malibu» [Eh/r]. – R/d: <http://www.octopusreefs.ru/gostinichniy-kompleks>

Статья поступила в редакцию 21.02.14

УДК 792.8

**Ryazanova Yu.Yu. THE EFFECT OF DIFFERENT TYPES OF ARTS ON THE BALLET AND ITS EXPRESSIVE MEANS IN THE XX CENTURY.** The article is dedicated to changes in the ballet theater of XX century, which occurred under the influence of experiments and discoveries in related fields of arts: music, painting and sculpture, literature, cinema, opera and drama theater, etc. The paper also traces and forms a system of the main trends in the development of choreography in this direction.

**Key words:** new artistic media, ballet of XX century, various forms of arts, synthesis of arts.

**Ю.Ю. Рязанова, ассистент Российского университета театрального искусства – ГИТИС, педагог-балетмейстер ГБОУ ЦДТ «На Вадковском», г. Москва, E-mail: junyaagness@mail.ru**

## ВЛИЯНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА НА БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР И ЕГО ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В XX ВЕКЕ

В статье автор анализирует изменения в балетном театре XX в., которые произошли под влиянием экспериментов и открытий в смежных областях искусств (музыке, живописи и скульптуре, литературе, кинематографе, оперном и драматическом театре и т.д.). В работе прослежены и систематизированы основные тенденции развития хореографии в этом направлении.

**Ключевые слова:** новые художественные средства, балетный театр XX века, различные виды искусства, синтез искусств.

Различные виды искусства всегда были связаны друг с другом, что изначально было определено их общим истоком развития. Иногда прямо, иногда опосредованно, но художественные приемы, выразительные средства, темы, формы переходили из одной сферы в другую, видоизменяясь, смешиваясь, приобретая новые черты или трансформируясь, уже согласно законам того или иного вида искусства. В XX веке процессы заимствования, переработки и трансформации всего нового и интересного, что было в смежных областях искусств, приобрели еще больший масштаб и активность. Хореографическое искусство в поисках нового языка и эстетики также обратилось к смежным сферам, заимствуя и осваивая у музыки, литературы, живописи, скульптуры, оперного и драматического театра, а позже у кино и телевидения открытия и новые средства создания художественного образа. Процессы ассимиляции и возникновения новых вариантов синтеза искусств в хореографии продолжают и сегодня, что делает исследование этих процессов весьма актуальным.

Некоторые вопросы влияния различных искусств на хореографию в XX в. были затронуты в работах В. Красовской (Статьи о балете, 1967; Балет сквозь литературу, 2005), П. Карпа (Балет и драма, 1980), ряде монографий и статей В. Ванслова, монографии Ю. Чурко (Линия, уходящая в бесконечность, 1999), Ю. Абдокова (Музыкальная поэтика хореографии, 2009) и др. Однако работ, специально посвященных проблеме влияния других искусств на хореографию в XX в. на сегодняшний день не существует. В данной статье предпринята попытка более подробного анализа заимствования балетным театром художественных приемов из других видов искусств, что пока является мало разработанной областью в искусствоведении и открывает значительные перспективы для исследований. Также в статье предложена авторская классификация художественных приемов постановочной работы, присущих хореографическому образу.

Современное танцевальное искусство проявляет склонность к использованию всевозможных приемов, взятых из других видов искусства: пение, декламация, видеоматериал, речь, музыка, аксессуар, просто шум и т.д. Хореография использует принципы композиционного построения, заимствованные из музыки (например, полифония, или форма сонатного аллегро); из кино – монтаж, рапид, крупный план, наложение планов; из скульптуры – позировку, образные реминисценции; из современной литературы – композиционные разрывы, удлинение переходов, многомерность, скопление разнородных элементов и т.д. Влияние приемов, заимствованных из других видов искусств, проявлялось в двух плоскостях. Во-первых, идеи, разработанные другими видами искусств, вдохновляли балетмейстеров на создание хореографических образов, во-вторых, балетный театр заимствовал ряд приемов и выразительных средств для создания своих художественных образов, о чем будет сказано ниже.

У музыки хореография заимствовала художественные приемы в XX веке, как ни у какого другого вида искусства. Освоив полифонию, принципы симфонической драматургии, формы различных разработок основной темы (с конца XIX века до первой трети XX), хореография устремилась вслед за музыкой к изучению серии, алеаторики, атональности и других авангардных направлений.

Музыкальный импрессионизм (прежде всего, К. Дебюсси, а также М. Равеля, А. Скрябина, отчасти И. Стравинского) дал балетмейстерам (в частности, М. Фокину и К. Голейзовскому, а после это стало практикой и для других мастеров) новые приемы композиции, такие как создание независимых одновременных пластических партий в одном ансамбле (сцены с масленичной толпой в «Петрушке», сцена оргии в «Шехеразаде» в поста-

новке М. Фокина), зыбкость, неустойчивость поз, формы, соответствующие зыбкости, мимолетности атмосферы музыкальной ткани («Лебедь» М. Фокина, «Печальная птица», «Нарцисс» К. Голейзовского), непрерывная смена движений, перетекание из одной позы в другую («Скрябиниана» К. Голейзовского).

Увлечение джазом, синкопированными ритмами, стилизованные особенности этого направления музыки нашло отражение в творчестве различных балетмейстеров (Дж. Роббинса, Дж. Балланчина, М. Бежара, Р. Пети и др., а среди отечественных можно назвать Л. Якобсона и В. Вайнонена). Прежде всего, это сказалось на лексике танцевального языка. Стали использоваться резкие, акцентированные повороты и позы в окончании танцевальной фразы, неожиданное смещение акцентов с одного движения на другое, разнообразное использование синкоп в танцевальных комбинациях, применение полиритмии и изолированных движений разными частями тела. Что-то привносилось в балет из джазового танца, но многие приемы пришли непосредственно из музыки, особенно, когда композиторы, работающие на основе классической музыки, стали активно использовать элементы джаза в своих произведениях, а балетмейстеры ставить балеты на них. В качестве примеров можно привести балеты Дж. Балланчина «Рубины» (на «Каприччио» И. Стравинского), «Айве-зиана» (на музыку Ч. Айвза), «Не все ли равно» (на музыку Дж. Гершвина), «Четыре темперамента» (на музыку П. Хиндемита), постановки Дж. Роббинса «Сюита «Вейтсайдская история» (на музыку Л. Бернстайна), «Нью-Йорк экспорт: опус джаз» (на музыку Р. Принца), целый ряд постановок М. Бежара и т.д.

Поиски композиторов в области серийной музыки, а затем и в алеаторике (ставящей в основу музыкальной композиции случайность) натолкнули балетмейстеров на мысль, что хореографическая композиция так же может строиться, не зависимо от логики и фантазии постановщика. Первым идею «случая», «случайности» применил М. Каннингхем, работавший с Дж. Кейджем, одним из основоположников алеаторики в музыке. Пользуясь «теорией случайности» Каннингхем бесконечно расширил круг движений и их возможных комбинаций в танце. Казалось, несоединимые движения разных частей тела он смог соединить в единые танцевальные формы, что давало совершенно неожиданный характер танцу. Определяя направление движения и место на сцене таким же способом с помощью «случая», он кардинально изменил представления о пространстве и времени. Кроме того, хореограф считал, отталкиваясь в этом также от точки зрения Дж. Кейджа, что музыка, хореография и сценическое оформление должны существовать независимо друг от друга.

Идеи и эксперименты Мерса Каннингхема были использованы не только хореографами, работавшими в области современного танца, но и теми, кто в своих постановках основывался на языке классического танца. Сегодня такие композиционные приемы в балетных постановках, как обособленные друг от друга танцевальные партии исполнителей, танцующих на сцене одновременно; отсутствие приоритета фронтального ракурса, лицом к зрителю; более полное использование сценического пространства, в том числе нецентральных участков сцены; независимые друг от друга музыкальный и пластический ряды и т.д. можно встретить в спектаклях таких балетмейстеров как У. Форсайт, Дж. Ноймайер, И. Киллиан, Н. Дуато, А. Ратманский и др.

Другим важным моментом, который необходимо обозначить как прямое влияние электронной, серийной, атональной и другой авангардной музыки на балетный театр, стало изменение в отношении к задачам, как музыки, так и танца. Идея о том, что музыка не должна ничего выражать, изображать и ни о чем рассказывать, что музыка может рассказать только о музыке (эти мысли были озвучены еще И. Стравинским, а уже позже получили полное воплощение в творчестве композиторов второй

половины прошлого века) трансформировалась в хореографии в одну из основополагающих идей танца эпохи постмодерн – содержанием танца должен быть сам танец. Эта мысль также отразилась и на балетном театре, где сегодня балетмейстер может быть свободен не только от сюжета, но и от любого конкретного содержания. 1965 году на основе ранее заявленных идей И. Райнер создает свой «Нет Манифест», в котором была сформулирована стратегия по «демистификации» танца: «Нет – зрелищности, нет – виртуозности, нет – перевоплощению, магии и иллюзиям, нет – очарованию и превосходству образа звезды, нет – героическому и антигероическому, нет – макулатурной образности, нет причастности исполнителя или зрителя, нет – стилю, нет – манерности, нет – обольщению зрителя уловками исполнителя, нет – эксцентричности, нет – трогательности или возможности быть тронутым». Манифест Ивонн Райнер, отвергающий все костюмы, сюжеты и «показуху» ради сырого, необработанного движения, в сущности, был направлен против плохого театра, в который легко может превратиться любая хореография, если в ее основе лежит все что угодно, но только не работа с движением, не формотворчество [1, с. 120].

Литература XX века также оказала значительное влияние на многие виды искусства, в том числе и на балетный театр. Художественные приемы, ключевые понятия, основные моменты в композиции в литературе модерна и постмодерна, такие как ирония, самоирония, цитирование, интертекст, пастиш, техника «двойной кодировки», инверсия, «мерцание смыслов», фрагментарность и принцип произвольного монтажа, нарушение пропорций и дисгармоничность, разрушение традиционных жанров и смешение жанров, алогичность и торжество иррационального начала, примат трагического над идеальным и т.д., получили свое переосмысление в балетном театре и оказали огромное воздействие на формирование у балетмейстеров современных художественных средств и приемов в хореографии.

Одним из наиболее значительных художественных приемов, пришедших из литературы и взятых на вооружение в XX веке не только балетом, но и другими искусствами (например, живописью и музыкой), стало цитирование (или цитация). Здесь можно говорить о трех разновидностях цитирования: цитате, автоцитате и псевдоцитате. В любом из трех случаев посредством цитации автор осознанно вводит новый смысловой пласт в свое произведение, отсылает реципиента к уже известному, проводит параллели и сопоставления. При этом существуют и различия в разновидностях цитации. Цитата – это прямое заимствование из произведения другого автора, например, фрагменты партий из балетов, в которых выступал В. Нижинский в постановке Дж. Ноймайера «Нижинский». Автоцитата – это цитирование автором фрагментов своих собственных произведений. С такими автоцитатами можно встретиться во многих поздних балетах М. Бежара, где балетмейстер специально отсылает к своим предыдущим постановкам, создавая многослойные смысловые ассоциации. Псевдоцитаты – цитаты не буквальные, а воссоздающие язык, форму, эмоциональный импульс, который соответствует стиливое самобытности того или иного автора или исторического стиля, но при этом создающие иллюзию точного цитирования. Подобных псевдоцитат много в балетах самых разных хореографов. В качестве примеров можно вспомнить «Синюю бороду» М. Фокина или «Теолнду» К. Голейзовского, где намеренно использовались характерные для классического академического стиля комбинации, танцевальные движения и фразы, пантомима. Или более тонкая цитация Дж. Баланчина в «Драгоценностях» («Изумруды») – стиль французского балета, «Рубины» – американского, «Бриллианты» – русской балетной традиции).

Помимо цитаты балетмейстеры (одновременно с художниками, музыкантами, режиссерами театра и кино) стали использовать образные реминисценции. Это также как и в литературе, и в кино, и в живописи давало возможность воссоздания образной конструкции художественного произведения другого автора (не важно, в какой области искусства). Примеры образных реминисценций в балете XX века – «Триптих на темы Родена» (хореография Л. Якобсона), «Балле империяль» (хореография Дж. Баланчина), «Евангельские гимны» (хореография Л. Мясина) и другие.

Ирония, самоирония, пародии и пастиш также вошли в арсенал выразительных средств балетного театра. Отдельно можно выделить серию балетов балетмейстера Матс Эка («Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица»), где можно говорить

о всех этих приемах, которые художественно осмысленно и разнопланово использованы автором. Другим примером иронии и самоиронии в качестве приемов, не только определяющих атмосферу и стиль, но также в значительной мере и сам пластический язык постановки, можно назвать «Шесть танцев» И. Килиана на музыку В.А. Моцарта или «Симфония в ре» на музыку И. Гайдна.

«Мерцание смыслов», техника «двойной кодировки», намеки, многослойность – эти приемы получили широкое распространение в творчестве самых разных балетмейстеров, особенно, если они отталкивались при постановке от литературных источников. В качестве ярких примеров балетов с многослойными уровнями восприятия, специально заложенной возможностью многозначной интерпретации, требующих глубокой подготовки для восприятия всех уровней смыслов можно назвать ряд балетов Дж. Ноймайера («Ромео и Джульетта», «Отелло», «Гамлет», «Сон в летнюю ночь», «Чайка», «Нижинский», «Пер Гюнт», «Русалочка» и др.), балеты М. Бежара («Мальро», «Дом священника», «Нижинский – клоун Божий» и др.), «Ярославна» О. Виноградова, ряд постановок Б. Эйфмана («Красная Жизель», «Братья Карамазовы», «Идиот», «Анна Каренина», «Роден»).

Отдельно надо отметить влияние литературы и новых композиционных приемов в этой области на построение фабулы балетов в XX веке, их либретто. Отсутствие четко выраженного сюжета, перестановка в любом порядке частей произведения, их несоразмерность, смешение жанровых и стилистических признаков, алогичность и многое другое – все это нашло отражение сначала в сюжетной линии балета, а затем и опосредованно в композиционных приемах постановки уже непосредственно хореографической линии балетных спектаклей.

Развитие живописи и скульптуры в XX в., поиски художников в разных стилях и техниках, неожиданные и порой шокирующие эксперименты в этих областях отразились и на остальных видах искусства.

Одним из самых значительных композиционных приемов, которые стали использовать в других искусствах, в том числе и в хореографии, стал коллаж – «метод (техника) волевой деструкции зримого мира для последующего конструирования нового образа этого мира из частей, осколков, обломков, из изображений и материальных предметов» [2, с. 471] и т.д. Как пишет С.П. Батракова: «Открытие коллажа – решительный шаг к освобождению художника от необходимости следовать иллюзорной достоверности образа» [2, с. 471]. Эту технику взяли на вооружение и композиторы, и балетмейстеры. Что касается балетного театра, то он смог использовать коллаж сразу в трех составных синтетического образа балетного спектакля – в сценическом оформлении, музыке и собственно хореографии (яркий пример – постановки М. Бежара).

Впервые в балете в качестве сценического оформления (впрочем, определяющего концепцию спектакля) это было сделано П. Пикассо в «Параде» для «Русских балетов» С. Дягилева. Позже многие художники, создавая оформление для балетного спектакля, использовали эту технику (П. Челищев, С. Дали, А. Дерен и др.). Что касается музыки, то музыкальные коллажи стали использовать еще раньше, а уже с 20-х годов прошлого столетия это стало обыденной практикой при создании балета наряду с выбором цельного произведения или написания музыки специально для задуманного спектакля (так, музыкальные коллажи постоянно практиковались в постановках М. Бежара и Б. Эйфмана).

Появление все новых авангардных направлений в живописи и скульптуре (модернизм, абстракционизм, кубизм, сюрреализм и др.) подсказывали и новые принципы создания хореографического образа. Так, кубизм оказал влияние на использование в хореографической лексике подчеркнуто геометризованных основных композиций, угловатых движений, острых углов и линий в графическом рисунке пластики. Абстракционизм, в свою очередь, повлиял на тенденцию создания абстрактных танцевальных композиций, которые должны были определенным сочетанием цвета и формы (также как в живописи и скульптуре) вызывать определенный ассоциативный ряд у зрителя без какого-либо заданного сюжета. Современный балетный театр переработал под себя и один из главных моментов сюрреализма – аллюзии и парадоксальное сочетание форм (это сегодня можно наблюдать во многих балетных спектаклях современных хореографов, например, «Лабиринт» Л. Мясина, «Сон в летнюю ночь», «Иллюзии как «Лебединое озеро» Дж. Ноймайера,

«Мутации» М. Бежара, «Красная Жизель», «Русский Гамлет» Б. Эйфмана и др.).

Театр, как драматический, так и оперный, как близкий к балетному театру виды зрелища, всегда оказывали влияние друг на друга в той или иной области. Однако с начала прошлого столетия все процессы взаимовлияния ускорились, стали заметнее, быстрее, интенсивнее.

Гротеск, как выразительное средство театрального искусства появилось достаточно давно, но в театр XX века было привнесено именно В. Мейерхольдом. Как точно сформулировал сущность гротеска венгерский драматург И. Эркенъ: «Гротеск – это реакция XX столетия на XIX век и предшествующие времена. Смысл, суть и противоречия нашего времени лучше всего сформулировать языком гротеска» [3, с. 32-33]. Новое развитие гротеск получил и в балетном театре. Он стал уже не просто краской в характерной партии того или иного героя, но одним из ярких и важных средств выразительности, которым подчас могла решаться практически вся хореографическая часть спектакля (например, «Парад» в постановке Л. Мясина или «Клоп» в постановке Л. Якобсона).

Другой прием, о котором необходимо упомянуть – использование маски. В начале прошлого века маска, арлекинада стали одними из важнейших театральных форм и приемов, сначала в драматическом театре, а потом уже заимствование перешло и в балетные спектакли («Петрушка» М. Фокина, «Пьеро и маски», Б. Романова, «Пульчинелла» Л. Мясина, «Пульчинелла» Ф. Лопухова и др.). Помимо старинных масок режиссеры стали создавать и использовать современные маски (типажи). Одним из первых к этой теме обратился Н. Форреггер, параллельно многие балетмейстеры также работали в этом направлении. На Западе можно с оговорками назвать такие постановки, как «Лани», «Голубой экспресс» Б. Нижинской (где герои даже имели имена Спортсмен, Хозяйка, Девушка в синем, и служили своеобразной маской-типажом современных людей определенных слоев общества). В отечественном балете эта тема была представлена в таких балетах, как «Клоп» Л. Якобсона, «Золотой век» (как в первой своей постановке, так отчасти и в постановке Ю. Григоровича), и в спектаклях Я. Голейзовского («Смерч») и Ф. Лопухова («Красный вихрь»).

Остранение, обнажение театральных приемов были привнесены в театр XX века В. Мейерхольдом, Б. Брехтом (каждым по-своему, соответственно специфике их видению театра). Балетмейстеры сознательно учитывая этот опыт, или интуитивно включая его в свои работы, тоже стали использовать эти приемы и принципы в своих балетах. Отсюда трактовка «Ночи на Лысой горе» как скоморошного позорища Ф. Лопуховым, где артисты на глазах у зрителей готовились к представлению и разыгрывали его. Этот опыт был близок к экспериментам В. Мейерхольда в ряде его спектаклей (прежде всего «Мистерии-буфф»). В балете «Клоп» Л. Якобсон приблизил одновременно и к концепции театра Б. Брехта и театра В. Мейерхольда. «Масштаб и характер показа сродни эпическому театру Маяковского, Мейерхольда, Брехта. Этот театр – не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло. На глазах у зрителя строятся образы, актеры-танцовщики избегают внутреннего перевоплощения, отчуждаются от исполняемого персонажа, общаются со зрительным залом. Возникает дистанция между актером и образом, открыто определяется отношение к образу. Законы хореографического действия наглядно устанавливает главный и самый активный герой своего спектакля – Маяковский. Это в его творческом сознании зреют образы, отчуждаются, начинают жить собственной жизнью. Он подталкивает, одергивает созданных им персонажей, пробует повести так и этак, озабоченно прикидывает, наблюдает, гневно комментирует» [4, с. 65], – писал Д. Золотницкий, описывая эту постановку, резко выделявшуюся своими новаторскими приемами.

В опере эксперименты с композицией, формой, сценографией, либретто во второй половине XX века стали не менее радикальными, чем в театре драматическом. Балетный театр получил возможность учиться здесь возможности экспериментатора в форме и соединения режиссерской концепции (часто весьма нестандартной) и музыкальной драматургии.

Под влиянием музыки в середине века (в частности, алеаторики и экспериментов, в первую очередь, Дж. Кейджа) в театре возникла новая форма представления – хэппенинг. Поста-

новки ряда зарубежных хореографов стали с этого времени строиться по принципу хэппенинга, где действие алогично, случайно, неожиданно даже для самих постановщиков. Смещение различных театральных элементов и сочетание их с жизненными объектами и явлениями – отличительный признак хэппенинга. Столь же характерно отсутствие сюжета и логической связи между его отдельными частями. Эпизоды в хэппенинге соотносятся между собой скорее композиционно или эмоционально, нежели подчиняясь логике. В отличие от пьесы или спектакля, хэппенинг часто являет несколько образов или театрализованных эпизодов одновременно, причем, каждый несет свою собственную «идею». В подобных постановках часто применяются идеи теории относительности А. Эйнштейна об отсутствии в мире устойчивой точки и всеобщей изменчивости, случайности. Наиболее интересные эксперименты в этом направлении были сделаны М. Каннингемом в серии пластических композиций под названием «Случай», построенных на принципе случайности, когда порядок того или иного движения определяется независимо от логики и воли постановщика (сначала хореограф использовал для этого игральный кубик, а затем компьютер). По такому же принципу построен и его балет «Меня шаг», состоящий из большого числа дуэтов, трио, квинтетов и секстетов. Все части этой постановки могут исполняться, по замыслу балетмейстера, в любой последовательности. Искания в этой области были продолжены участниками группы «Джадсоновский танцевальный театр». Их спектакли практически всегда предполагали вовлечение зрителей в процесс, неожиданность результата для всех, в том числе, и для постановщика.

Другими разновидностями форм организации театрального действия, на возникновение которых повлияло телевидение – стали перформанс и акция.

Элементы перформанса и хэппенинга применял в своих спектаклях М. Бежар, создавая свой «тотальный театр танца» (о чем мы скажем еще, рассматривая влияние телевидения на хореографию).

По принципу заданной импровизации (т.е. как раз вариант перформанса, где задано начало и определены векторы движения, но нет четкой структуры, срежиссированной балетмейстером) ставит некоторые свои балеты и У. Форсайт. Как он сам отмечает: «Наше отличие от традиционного балета состоит в том, что мы больше обращаем внимание на начало движения, чем на его окончание» [5, с. 14]. В ряде своих постановок У. Форсайт задает начало танца и векторные траектории, через которые его танцовщики должны «разрешить» начальное задание. То есть, используя векторы, танцовщики должны сами изобретать переходы из одного кадра в другой. Итогом подобного метода работы стали уже в XXI веке его перформансы «Человеческие права», «Ты сделала из меня монстра» и др.

Заимствования балетным театром из театра драматического произошло также и в области организации самой труппы и в способе ее работы. В начале XX в. начинают появляться камерные театры, ориентированные на немногочисленные публические экспериментальную работу, постановки в формате малых форм и более близкое взаимодействие со зрителем. Постепенно это пришло и в балет, достаточно назвать «Камерный театр» под руководством К. Голейзовского (параллель к драматическому «Камерному театру» А. Таирова), «Молодой балет» в Петрограде в 20-х годах прошлого века, также начиная с 20-х годов многочисленные труппы и балетные компании по всему миру, в нашей стране подобные балетные труппы вновь стали получать распространение в последней четверти прошлого века («Ансамбль классического балета», Камерный балет «Москва» и т.д.).

Говоря о влиянии театральных приемов, необходимо отметить ряд важных моментов: через драматический и оперный театр в балет пришли «система Станиславского» (спектакли целого направления – хореодрамы – основывались на таких понятиях как «идея», «сквозное действие», «сверх-задача роли» и т.д.), поиски В. Мейерхольда в области биомеханики, его находки в области условного театра. Влияние оказали на балет и такие знаменитые режиссеры, как М. Чехов, Е. Гротовский, П. Брук, Ю. Любимов и др. Однако это влияние было опосредованным и проявлялось в общих тенденциях, темах, взгляде на театральное искусство разных направлений.

В первой трети XX века, в поисках нового языка и художественных приемов хореографическое искусство обратилось

к эстраде и цирковому жанру. Концентрированность, современность и доходчивость художественных выразительных средств, злободневность, острая общественно-политическая актуальность затрагиваемых тем, элементы юмора, сатиры и публицистики, оригинальность замысла и подачи материала – все эти черты, присущие эстраде, балетному театру требовалось изучить и трансформировать для освоения современной темы, преобразования лексического языка, расширения выразительных возможностей.

Эстрадное искусство стало в 20-е гг. своеобразной экспериментальной лабораторией (благодаря ее специфике – более мобильной, чем театр) для многих видов искусства, в том числе и для хореографии. Здесь велись поиски в эксцентризме, народном площадном театре, акробатике, спорте, плакате, политгаитации, пантомиме.

Именно на сцене эстрады пробоваались различные акробатические элементы и виртуозные поддержки, позволяющие создать образ здорового, сильного, уверенного человека, позже вошедшие в балеты Ф. Лопухова, К. Голейзовского, А. Варковицкого, а в США – Дж. Баланчина.

Ф. Лопухов, К. Голейзовский сами разрабатывали и пробовавали в хореографических миниатюрах синтезировать акробатику и классический танец, подобными опытами со спортивными элементами и акробатикой, но уже на материале экспрессивного танца занимался Н. Фореггер в своей мастерской, ряд студий свободного, пластического и экспрессивного танца (в частности, Студия синтетического танца И. Чернецкой, Студия Веры Майя, Студия свободного балета Л. Лукина и др.).

Эстрада дала примеры освоения тем урбанизации и механизации в хореографическом искусстве. Эти идеи параллельно развивались как на Западе, так и в России 20-х гг. В нашей стране «танцы машин» были интересно разработаны Н. Фореггером, а после и его последователями, где человек «вписывался в общее движение механизмов, колес, маятников, поршней, становился идеально пригнанной деталью общего процесса производства» [6, с. 44]. Несколько позже была интересно и талантливо, но уже в другом ключе решена эта тема в номере «Человек-автомат» М. Исамбаева. На Западе также в творчестве, как композиторов, так и балетмейстеров в это же время разрабатывалась тема «человек-машина», что было связано с быстрой урбанизацией общества (подвела итог поискам в этом направлении в малых формах сценического искусства премьера балета С. Прокофьева «Стальной скок» в хореографии Л. Мясина и сценографии Г. Якулова в труппе «Русский балет» С. Дягилева).

Новое отражение темы «человек-машина» началось в последней четверти прошлого столетия – появился танец брейк-данс, напоминающий аналогичные опыты «машинных» танцев 20-х годов.

На эстраде шли эксперименты с введением в танцевальный язык бытовых движений, лексики из бытовых танцев (фокстрота, шимми, ту-степа, танго и др.), степа, элементов физкультуры, пантомимы и т.д. Помимо этого танец на эстраде заимствовал различные приемы, формы и темы у других эстрадных жанров (пантомимы, словесных жанров, музыкальных и цирковых номеров), обогащая свой арсенал выразительных средств.

Влияние на балетный театр в первой трети прошлого столетия оказали также мюзик-холл (у нас в России) и варьете (прежде всего Бродвей с его постановками на Западе). Работа в мюзик-холле талантливого К. Голейзовского способствовала экспериментам с композицией и лексикой, что позже уже использовалось, как самим балетмейстером, так и его коллегами на балетной сцене.

Самое демократическое из массовых зрелищ – цирковое – не случайно также оказалось в центре внимания деятелей искусства в начале XX века. Его эстетика, дивертисментный способ построения представления непосредственным образом сказались в драматургии и формах сценического искусства XX века. Цирк одновременно и тренировал артистов, и усиливал динамику происходящего на сцене. Так, В. Мейерхольд шел к новой зрелищности через цирковые приемы, в частности, через «парад аттракционов». Естественно, что не только драматический театр, но и балетный взял многое на вооружение из цирковых представлений. Приемы цирка были использованы и в работах многих отечественных балетмейстеров в 20-е годы, в период

расцвета студийного движения. Похожие процессы происходили и на Западе уже с начала XX века. Далее эти средства выразительности были аккумулированы и балетным театром. В первую очередь, это броскость приемов и яркость подачи материала, акробатика, синтез различных жанров, сатирическая буффонада. Отголоски этого можно видеть в балетах конца 10-х – 20-х гг. «Парад» (постановка Л. Мясина), «Байка про Петуха, Кота, Лису да Барана» (постановки С. Лифаря, Ф. Лопухова), «Пульчинелла» (постановка Ф. Лопухова) и др.

Можно говорить о том, что обнажение трюка, как самодовлеющего элемента в танце вообще, а в балете, в частности, также пришло из цирка и стало в ряде случаев новой, острой краской, позволяющей ярче раскрыть образ. Однако повсеместное увлечение техническими элементами ради самих элементов стало одной из проблем современного балетного театра.

Балет и кинематограф взаимно влияли друг на друга в XX веке. Сначала немое кино училось у балетного театра, танца и пантомимы выразительности движения или действия, лишнего слова, позже выработав свои собственные приемы, кинематограф смог многим поделиться с балетом. Назовем здесь самые значительные приемы – монтаж, крупный план, смена планов, рапид и др.

Монтаж, как одно из основных выразительных средств в кино, постепенно прочно вошел и в режиссерские приемы балетмейстеров. Монтаж эпизодов, планов, событий – все эти варианты данного приема органично и довольно широко использовались в балете с середины прошлого столетия. Так, один из наиболее интересных хореографов последних десятилетий XX века Б. Эйфман сделал монтаж событий одним из своих основных режиссерских ходов при построении своих спектаклей («Братья Карамазовы», «Идиот», «Анна Каренина» и др.). Довольно часто этот прием использовали в своих постановках также Дж. Ноймайер и М. Бежар.

Другим выразительным средством, которым обогатился балетный театр благодаря кинематографу, стало использование разных планов и достижение необходимого эмоционального состояния за счет их смены. В особенности, использование крупного плана. Здесь есть свои особенности, поскольку балет существует по собственным, отличным от кино, законам, в театре нельзя приблизить лицо или часть тела танцовщика к зрителю при помощи камеры. Однако балетный театр создал свой вариант крупного плана – человек или часть тела, выделенная светом из остального сценического пространства, либо выразительная поза, поданная в противовес общему движению, либо использование разных уровней на сценической площадке. Примером, переключения из одного плана в другой может быть сцена выключения из общего шествия трех главных героев в балете «Легенда о любви» в постановке Ю. Григорovichа, когда Ферхад, Ширин и Мэхмене Бану высвечиваются застывшими в позах, а остальные действующие лица погружаются в темноту. Другой яркий пример – сцена из балета «Братья Карамазовы» Б. Эйфмана, когда в конце первого акта в освещении сверху, сбоку и сзади высоко над полом, опутанный веревками повисает Дмитрий Карамазов. Или «Болеро» в постановке М. Бежара, когда в начале балета ярко освещен только стол, на котором танцует солист, а остальные исполнители затемнены и неподвижны.

Еще одним композиционным приемом, который был заимствован из кинематографа, стала имитация замедленной или ускоренной съемки (рапид). Эффект гораздо более медленно или более быстро движущегося человека на фоне нормального темпа движений остальных исполнителей, резкий переход темпов в одной танцевальной партии до неестественно быстрого или медленного, полностью построенная пластика на крайне медленном или крайне быстром движении – все эти выразительные возможности в хореографии оттачивались от художественных средств кино. Сегодня использование рапида весьма интересно в балетных постановках японских и азиатских балетмейстеров, где замедленное движение соответствует культурным особенностям и традициям в этих странах (созерцание, медитация, концентрация внимания на внутреннем состоянии и т.д.). Что касается крайне быстрого темпа движения, а также эффекта мультипликации (это балетным театром было заимствованно тоже из кино), то интерес к воздействию этого выразительного средства проявляется у многих западных балетмейстеров (наи-

более ярко и успешно решает это Э. Локк со своей труппой «La la la Human steps», отдельно можно выделить его последнюю постановку уже XXI века «Новая работа», где движения исполняются с такой скоростью, что создается полная иллюзия быстрого прокрученной пленки).

С развитием телевидения во второй половине XX века его влияние стало ощущаться на все виды искусства в том числе и на хореографию. Мозаичность, непредсказуемость документалистики – это то, что, прежде всего, было использовано хореографами второй половины прошлого века.

Другими разновидностями форм организации театрального действия, помимо уже упоминаемого во влиянии театра (потому что именно оттуда хэппенинг пришел в балет) на возникновение которых повлияло телевидение – стали перформанс и акция.

Самым ярким примером в балетном театре, который, как и телевидение, включал совершенно различные художественные средства можно считать постановки М. Бежара. Алогичность действия, элементы абсурдистского шоу, синтез танца, слова, пения, музыки, театрального представления, импровизационность некоторых моментов – все эти черты перформанса присутствуют в его постановках «Дом священника/Балет жизни», «Мальро или метаморфозы богов», «1989 год... и мы», уже в XXI веке «Вокруг света за 80 минут» и другие. Присутствуют в ряде его постановок и черты акции, в том числе и злободневно-политической («1789 год... и мы», «Мутации»). В его спектаклях активно используются различные приемы кинематографа и телевидения: коллажи, эклектичность, которая подается как прием, переключение действия в разные планы, остановки те-

чения музыкального времени, частое использование киномонтажа. Применяя киномонтаж, Бежар ускорял смену действия и концентрировал время. Первым из балетмейстеров он использовал для хореографических постановок огромные пространства спортивных арен и предложил принципиально новое решение пространственно-временного и ритмического оформления спектакля. Во время действия на площадке могли размещаться и оркестр, и хор, и танцовщики, само действие развивалось в нескольких местах одновременно, что делало участниками спектакля всех зрителей, параллельно на огромном экране появлялось изображение отдельных танцовщиков.

Подводя итог, необходимо отметить, что влияние разных видов искусства на балетный театр в XX веке было весьма разнообразным, многоплановым и очень интенсивным. Различные художественные приемы, новые выразительные средства, темы и образы – все это активно ассимилировалось хореографическим искусством. К концу XX столетия мы можем говорить, как о настолько тесном и глубоком взаимовлиянии разных искусств и хореографии, которое трудно представить в XIX веке, так и о новых формах и вариантах синтеза в балетном спектакле различных выразительных средств, открывающих новые возможности для балетмейстеров в настоящее время. Благодаря этим изменениям, произошедшим в балетном театре за прошлое столетие, хореографическое искусство сегодня владеет всеми необходимыми возможностями для создания современных, актуальных, высокохудожественных и при этом совершенно разных по форме и приемам постановок.

#### Библиографический список

1. Никитин, В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. – М., 2013.
2. Батракова, С.П. Признаки, знаки и символы театра в творчестве Пикассо. // Западное искусство. XX век. Судьбы классики в европейском искусстве: сборник статей. – М., 2010.
3. Чепалов, А. Судьба пересмешника или новые странствия Фракасса. – Харьков, 2001.
4. Золотницкий, Д. Аскольд Макаров // Ленинградский балет сегодня. – Л.; М., 1967. – Вып. 1.
5. Херман Шмерман. – М., 2010.
6. Чурко, Ю.М. Линия, уходящая в бесконечность. – Минск, 1999.

#### Bibliography

1. Nikitin, V.Yu. Masterstvo khoreografa v sovremennom tance. – M., 2013.
2. Batrakova, S.P. Priznaki, znaki i simvolih teatra v tvorchestve Pikasso. // Zapadnoe iskusstvo. XX vek. Sudbikh klassiki v evropeyskom iskusstve: sbornik statey. – M., 2010.
3. Chepalov, A. Sudjba peresmeshnika ili novihe stranstviya Frakassa. – Kharjiov, 2001.
4. Zolotnickiy, D. Askoljd Makarov // Leningradskiy balet segodnya. – L.; M., 1967. – Vihp. 1.
5. Kherman Shmerman. – M., 2010.
6. Churko, Yu.M. Liniya, ukhodyathaya v beskonechnostj. – Minsk, 1999.

Статья поступила в редакцию 25.02.14

УДК 728.77/629.514

*Shumskaya O.R.* DWELLING ON WATER IN FOREIGN COUNTRIES IN THE EAST AND WEST: RETROSPECTIVE ANALYSIS. In this article the ways of living on water in foreign eastern and western countries are investigated. It is noted that the life on water is formed under the influence of the way of life, historical traditions and climatic conditions of regions. The research shows that the ancient settlements on water produced a creative impulse for the development of architectural design activity in terms of the New Time.

**Key words:** aquatic environment, houseboats, landscaping and environmental design, ship-houses, dwellings on piles.

*О.Р. Шумская, преп. каф. «Средовой дизайн» Московской гос. художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, г. Москва, E-mail: olga.shumskaya@gmail.com*

## ЖИЛИЩЕ НА ВОДЕ В ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАНАХ ВОСТОКА И ЗАПАДА. РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ АНАЛИЗ

В данной статье исследуются способы жизни на воде в зарубежных странах Востока и Запада, выработанные в соответствии с образом жизни, исторически сложившимися традициями и климатическими условиями регионов. Поселения древних на воде создали творческий импульс для развития архитектурно-дизайнерской деятельности в условиях Нового Времени.

**Ключевые слова:** водная среда, плавучие дома, благоустройство и дизайн среды, дома-корабли, свайные постройки.



Приспособление человека к жизни на воде и строительство плавающего жилья является одной из самых сложных сторон его деятельности; и чем активнее осуществляется покорение водной стихии, тем сложнее и противоречивее обозначаются проблемы архитектуры и дизайна – дисциплин, призванных гармонизировать отношения человека с окружающей средой и самим собой. В литературе существуют упоминания о том, что первые судна, приспособленные для проживания человека на воде, появились в Древнем Египте. Это понятно, если учесть, что жизнь этой страны была теснейшим образом связана с Нилом. В честь его ежегодных разливов устраивались праздники, зажигались потешные огни, украшались иллюминациями лодки, знаменуя собой «ночь капли», переполнившей русло. Без этого – «сухую почву окончательно выжжет солнце, ее производительная сила иссякнет и райская долина превратится в пустыню» [1, с. 19].

Нил, как отмечают все исследователи Египта, создал страну. Но вместе с тем он сформировал и ее науку, культуру и искусство, т.е. сам тип мышления народа. Герадот, как известно, определил Египет как «дар Нила» и в этом емком выражении раскрывается вся сущность страны, характеризующейся древней речной культурой.

То же можно сказать и о других этнических поселениях Древнего Востока, основавших первые локальные цивилизации. К ним, кроме Нила, можно отнести междуречье Тигра и Евфрата (греч. Месопотамия) с прилегающими землями современного Ирака и частично Юго-Западного Ирана. Великие культуры возникли также между реками Инда и Ганга на территории современной Индии, а также реками Хуанхе и Янцзы на территории Китая. Непосредственное влияние Египта связывают с возникновением первых плавающих поселений, существовавших более 5000 лет назад в долинах рек Тигр и Евфрат. Речь идет о цивилизации шумеров, которая своими истоками восходит, как предполагают многие ученые, к «мааданам» или «болотным арабам», которые жили в плавающих деревнях данной местности.

Первые письменные упоминания о болотных арабах относятся к IX веку новой эры, но у них с древними шумерами прослеживается сходство как в сельскохозяйственных и ирригационных методах, так и в строительстве жилищ и бытовых вопросах.

Традиционным домом болотных арабов является *мудхив* (*mudhif*), крупный коммунальный дом, место проведения общественных мероприятий. Основным строительным материалом выступает тростник, заготавливаемый на болотах. Арачный каркас дома выполняется из пучков гигантского тростника, фиксируемых веревками. Типичная жилая постройка значительно меньше по габаритам, чем *мудхив*. При длине 6 метров, её ширина составляет 2 метра, а высота чуть менее 3 метров. Дома возводятся либо на берегу, либо на насыпных островах из тростника, названных *кибаша* (*kibasha*), либо на более долговечных островах из тростника и грязи – *дибин* (*dibin*), положенных слоями. Постройки имели два входа с разных концов и перегородку посередине, разделяющую дом на две зоны, жилую и зону для укрытия рогатого скота и овец от плохой погоды.

Еще один тип постройки – *раба* (*gaba*), отличается более высоким классом и в отсутствие *мудхива* выполняет роль гостевого дома для общественных собраний. Для всех этих построек характерно полное отсутствие мебели. Вместо столов, кроватей и прочих предметов интерьера люди используют сплетенные из тростника циновки. Помимо скотоводства и плетения, болотные арабы занимаются рыболовством. Как и древние шумеры, по воде они передвигаются в тростниковых лодках и ловят рыбу с помощью длинного копья, не используя сети. Они заранее прокладывают каналы с помощью буйволов в период маловодья, чтобы потом их использовать для передвижения на лодках сквозь болотные заросли. Несмотря на многовековую историю развития, постройки болотных арабов так и остались уязвимыми к периодическим засухе и наводнениям.

Начиная с 1991 года, иракское правительство вело политику по осушению этой болотистой местности, разрушая её экосистему и вынуждая население покинуть традиционную среду проживания. Сейчас многие плотины разрушены и болота постепенно затопливаются, но для восстановления экосистемы и исторически сложившегося образа жизни потребуются гораздо больше времени. Примечательным, однако, является стремление

к восстановлению экологической структуры водоемов, заселяемых ранее плавающими постройками. Подобная тенденция наблюдается и в других районах мира.

Восточнее рассмотренной выше культуры возникла древнейшая протоиндийская цивилизация в долине Инда и распространилась на запад по реке Ганг. На территории Китая история речной цивилизации связана с рекой Хуанхэ, к которой позднее присоединилась лежащая южнее Янцзы. Обе культуры обладали богатейшим опытом строительства жилья на воде. Отличительной чертой китайских плавающих поселений является проживание людей в лодках. Они сохранили свое значение наряду с плавающими деревнями и сохранившимися до настоящего времени несколькими древними городами, основанными на воде. Кроме Китая и Индии известны плавающие деревни в Таиланде, Камбодже, Индонезии, Вьетнаме и Лаосе.

На европейском континенте упоминания о первых постройках на плавающем основании относятся к первому веку новой эры. Их примерами являются корабли-гиганты императора Калигулы, найденные в XVI веке на дне небольшого вулканического озера Неми, расположенного в 30 км. от Рима [2]. Указанное озеро было связано с ореолом культа богини Дианы: рядом с ним росло дерево, посвященное указанной богине, которое охранял жрец, а само озеро носило название «зеркало Дианы». По велению Калигулы возле святилища был построен дворец для поклонения богине. Однако дворца оказалось не достаточно и он велел построить два огромных корабля, достойных самого могущественного человека на Земле. Первый корабль должен был стать плавающим Храмом Дианы, размером 60х20 метров, второй – роскошным прогулочным судном, предназначенным для развлечений императора и его гостей. В сущности своей, это был плавающий императорский дворец размером 73х24 м. Небывалая роскошь и экстравагантность обоих кораблей, несмотря на отсутствие письменных источников, позволили историкам связать их постройку с именем императора Калигулы (ориентировочно 37-54 г.).

Понять корабли на поверхность удалось только в XX-ом веке. Их обследование указывает на развитие уже в античном мире технологии строительства домов на воде. Об этом же свидетельствует и второй пример, описанный Н. Коган в той же статье. Гиерон II Сиракузский в конце III-го века до н.э. приказал заложить трехпалубное судно с 20-и ярусами весел, водоизмещением 4200 тонн, длиной 90 метров и шириной 15,5 м. На корабле располагались пассажирские каюты, пышные залы, библиотека, храм Афродиты, огромные солнечные часы, баня с тремя вагонами и баком для пресной воды, гимнастические залы, сады и шпалеры, рыбный садок, большая кухня, конюшни и огромный трюм. Понятно, что речь здесь идет не о плавательном средстве как таковом, а о судне-доме, а точнее – дворце, приспособленном для комфортного проживания на воде в течение длительного времени. В подобном виде строительства плавающих жилых объектов отразился тип культурного мышления, нацеленного на идеалы неограниченной власти и богатства.

Более широкое и научно систематизированное описание строительства домов на воде в западной и северной Европе относится ко второй половине XIX-го века – началу XX-го столетия, т.е. периоду, когда стали публиковаться археологические находки последнего времени. По берегам рек и на дне озер было обнаружено множество уникальных объектов, являющихся свидетельством ранней истории поселений на воде. В 2011 г. 111 доисторических свайных построек в окрестностях Альп на территории шести стран были включены в список всемирного наследия ЮНЕСКО.

Некоторые места раскопок обнаруживали многочисленные поселения, залегающие одно над другим в хронологической последовательности. Их планировка существенно отличалась друг от друга: одни поселения характеризовались расположением домов, построенных правильными рядами, другие – кучным расположением жилищ без какой-либо регулярной связи. Найденные материальные объекты свидетельствуют о том, что каждое селение имело свою неповторимую историю. Способы жизни на воде вырабатывались в соответствии с образом жизни, исторически сложившимися традициями и климатическими условиями региона. Однако общие проблемы выживания оставались неизменными. В числе важнейших из них можно отметить:

– наличие и выбор материала, пригодного для строительства дома на воде;

- технические и технологические возможности возведения дома;
- обеспечение физической безопасности строения и проживания в нем человека;
- обеспечение экологической безопасности окружающей среды;
- способы получения тепловой, а затем и электрической энергии;
- системы и способы аккумуляции энергии;
- эстетическая организация внешнего и внутреннего пространства (дизайн экстерьера и интерьера) дома на воде.

Способ и степень решения указанных проблем определяют функциональные возможности жилища и, следовательно, его эргономические характеристики, а также уровень физической и психологической комфортности человеческого проживания.

Каждая эпоха выдвигала свои мотивы и возможности возведения домов на воде в зависимости от способов организации быта. В эпоху неолита в западной и северной Европе получило широкое распространение строительство домов на сваях над поверхностью водоемов.

Подобные типы жилищ служили укрытием от грызунов, хищных зверей и агрессивных соседей. Как отмечают многие литературные источники, это были первостепенные проблемы неолита – эпохи возникновения прочной оседлости. С этим, в первую очередь, связывалась организация быта и форма жилищ [3].

Существует много свидетельств тому, что подобные строения сохранили свое значение и в следующем бронзовом веке.

От Голландии до Дуная известны длинные дома со многими очагами, служащие, предположительно, жилищами целого рода или отдельной большой семьи. Наряду с ними в Центральной Европе и на Балканах строились индивидуальные однокомнатные дома, сделанные из расщепленных стволов деревьев и обмазанные глиной с навозом.

В Швейцарии и Германии, как свидетельствуют многочисленные археологические находки, дома ставили на сваи, возвышающиеся над мелководьем вдоль берегов озер. Население свайных построек в Швейцарии было относительно плотным, составляя ориентировочно более 100 тысяч человек. И только с переходом от бронзового периода к железному в первой половине первого тысячелетия до н.э. (1000-500 гг.) образ жизни изменился: жители свайных деревень стали покидать жилища на воде и селиться на суше [4].

Период жизни доисторического европейца на воде, как отмечает П.П. Гнедич, был открыт в 1854 г. когда вода в Цюрихском озере спала и обнаружила ряды свай с озерным наносом песка и ила [1, с. 11]. Дендрохронологические исследования показали, что это остатки жилых построек и позволили достаточно точно определить дату их строительства – от 5000 до 500 года до н.э. Под илом оказалось большое количество каменного оружия, домашней утвари и других объектов, которые свидетельствуют о существовании ряда культур неолита и бронзового века. Свайные постройки оказались лучшими археологическими источниками для изучения доисторических поселений на воде, их планировки и хозяйственного оснащения.

В связи с этим П.П. Гнедич отмечает: «Таким образом, были жилища, о которых говорит Геродот в пятой книге своей истории, и сообщение его оказались правдивым и на этот раз». Очевидно, что сама жизнь в суровых климатических условиях заставляла наших древних предков отказаться от поселений на суше и оборудовать свои жилища на воде.

Свайные постройки занимали иногда обширную площадь. На одном из озер нашли 35 тысяч свай, принадлежащих одной деревне. Сохранившиеся остатки жилищ свидетельствовали о том, что они представляли собой простые плетеные и дощатые хижины с подъемным люком, через который жители деревни спускались к лодке. Последняя представляла собой выдолбленный челнок и служила, по-видимому, в двух целях: для рыбной ловли и сообщения с берегом [1]. Последнее достигалось также с помощью мостов, которые иногда заменялись подводной плотиной с целью защиты от хищников. Подобный вывод Гнедич сделал на основании анализа текстов Геродота.

Широкое распространение получило строительство домов на сваях и на американском континенте задолго до его открытия Колумбом. Наибольшее количество подобных поселений было открыто в долинах тропических рек Южной Америки, в ча-

стности Амазонки и Оринако. В 1499 г. после открытия Америки Х. Колумбом, Экспедиция Алонсо де Охеды, которого сопровождал Америго Веспуччи, исследовала северное побережье Южной Америки на всем его протяжении и дошла до залива Маракайбо, где были обнаружены стоявшие на воде свайные постройки индейцев. В результате указанная местность была названа испанцами Венесуэлой, что в переводе означает «маленькая Венеция». Позднее это название унаследовала вся страна [5]. Тенденция строительства домов на воде в указанном регионе начала постепенно увеличиваться по мере того, как ураганы стали создавать опасность затопления побережья Мексиканского залива.

Анализ литературы, рассматривающей историю проживания человека на воде, в целом показывает:

- 1) освоение водной поверхности в качестве среды обитания человека известно с доисторического времени;
- 2) существование многочисленных культур, развивающихся в условиях проживания человека на воде, прослеживается с помощью археологических находок свайных построек, начиная с 5000 г. до н.э.
- 3) жилища на деревянных сваях в дохристианский период времени возводились на мелководье или в заболоченных местах, предположительно, с целью защиты от диких животных и воинственных племен;
- 4) существовали 2 типа свайных поселений:
  - а) свайные поселения «слаборазвитых народов» («болотные арабы», индейцы) и
  - б) свайные поселения европейских племен, характеризующиеся относительно развитой инфраструктурой и прогрессивными для своего времени технологиями производства (керамическое производство, изготовление оружия, предметы домашнего обихода);
- 5) европейские племена в конце неолита и бронзового века изменили образ жизни – стали покидать поселения на воде и переселяться на сушу. Слаборазвитые народы сохраняли традицию построения жилищ на воде, а в ряде случаев («болотные арабы» и некоторые поселения Южной Америки) – вплоть до нашего времени;
- 6) отдельный тип поселений на кораблях возводился императорами (например, Калигула) в знак своего могущества. В подобном типе строительства плавающих жилых объектов отражился тип культурного мышления, нацеленного на идеалы неограниченной власти и богатства;
- 7) Опыт строительства домов на воде свидетельствует о глубокой связи вида поселений с ментально-духовной структурой народного сознания и историко-географическими условиями жизни;

8) поселения древних на воде создали творческий импульс для развития данного вида архитектурно-дизайнерской деятельности в условиях Нового Времени.

В указанный период времени активное строительство домов на воде было связано с основанием Венеции (421 г. н.э.) в северо-западной части Адриатического моря [6]. Один из красивейших городов мира строился на сваях в местности которая до того носила название Венеция, от имени древнего племени венетитов. Первоначально, как свидетельствуют древние рукописи, здания возводились на шестах, вбитых в болотистую почву, фундамент укрепляли с помощью длинных ветвей или камыша. Слой грязи или ила, препятствующий проникновению кислорода, в определенной степени защищал их от вредителей и естественного разрушения.

После падения Рима (410 г.) и распада Западной империи (476 г.) город стал стремительно пополняться бежавшим от варваров населением. Венеция строилась на островах, отделенных четырехкилометровым проливом от материка, и в двух километрах от открытого моря. В городе отсутствовали набережные, дома выходили прямо к воде, а сообщение между ними осуществлялось посредством гондол. Высокоманевренные, черные с позолотой лодки сами по себе являлись художественной достопримечательностью города. Последний разделяется на две части центральным змеевидным каналом, в который впадают 45 небольших, специально вырытых каналов. Вместе они образуют сеть водных артерий, удивительно сочетающихся с архитектурой зданий, перепадами солнечного света и тени, широкой и разнообразной палитрой декоративных красок. Высоко элек-

тичный и в тоже время в высшей степени гармоничный город представляет собой удивительную симфонию воды, света, цвета и камня при полном отсутствии зелени [8].

Облик города сформировала вода. С течением времени стало усиливаться его значение как торгового центра, а внешнее могущество основывалось на успехах мореплавания. С расцветом республики широкое распространение получили многоэтажные дома, возводимые на деревянных сваях. Последние изготавливались из высокопрочных пород дерева, дуба и лиственницы. При строительстве сваи погружались на 7-8 метров в ил до достижения твердого грунта, после чего вколачивались на определенную глубину. Поверх укладывался настил из бревен, на котором возводилось здание [8].

По типу построек можно говорить о соединении четырех основных архитектурных стилей – византийского, романского, готического и эпохи Возрождения, каждый из которых знаменует собой определенную эпоху строительства города. Но соединенные между собой ареолам пышности, беспрецедентного богатства, изобилием украшений, вместе с такими характерными для византийского стиля деталями как арки разнообразных форм и купольные своды – все они в своей совокупности образуют грандиозный памятник мировому искусству. Наиболее древние его шедевры сохранились на Торчелло, острове, заселенном в V-VI веках и в настоящее время считающемся «Матерью Венеции». Став торговым центром островного бытия Торчелло существенным образом влиял на становление края. Венецианская школа явила миру ряд талантливейших зодчих и крупнейших художников, оказавших влияние на Итальянское Возрождение.

Метод венецианского строительства обеспечил возможность построения города-памятника на 118 островах Венецианской лагуны, простирающейся на 51 километр в длину и 14 километров в ширину. Он стал примером для всей Европы и, прежде всего, Голландии – страны с тонкой болотистой почвой, испещренной реками Рейн, Маас и Шельда, формирующими единую дельту, обеспечивающую морскому транспорту доступ к внутренним районам Европы. По типу свайных построек Венеции в 1245 г. началось строительство ее столицы – Амстердама, расположенного в русле реки Амстел и насчитывающего около девяти тысяч каналов. Большинство из них было прорыто в XVII веке.

Помимо Амстердама, одним из самых известных водных поселений является Гитхорн, деревня, построенная на небольших островах, укрепленных деревянными сваями. Гитхорн был основан в 1230 году на болотистой местности. В результате добычи торфа в деревне образовалось множество небольших и крупных озер. Для транспортировки торфа были построены каналы, используемые в настоящее время в качестве основного средства сообщения, поскольку дороги в деревне полностью отсутствуют. Исключение составляют велосипедные дорожки, построенные в недавнее время. Островки соединены между собой высокими деревянными мостиками. Сейчас в деревне проживают более двух с половиной тысяч человек. Большинство фермерских домов, расположенных на островах, выполнены в традиционном стиле еще в XVIII-XIX веках. Их высота не превышает двух этажей. Дома выполнены из кирпича, обладающего влагостойкостью, необходимой во влажной местности. Крыши сделаны из тростника, добываемого на болотах. Иногда, в целях пожарной безопасности, рядом с основной постройкой с соломенной крышей возводился дополнительный домик для приготовления пищи с небольшой печью и черепичной крышей. Также присутствуют хозяйственные постройки. Их часть может быть построена на сваях, непосредственно на воде, и служит эллингом для семейного транспорта, катера или лодки.

На протяжении всей истории своего существования страна подвергалась неустанным нашествиям морской стихии с севера и разливов Рейна – с юга, что обрекало ее жителей на каждодневную борьбу с водной стихией всеми доступными способами.

Наряду с сооружением разветвленной сети каналов строились мощнейшие плотины и дамбы: двадцать две мили свай в три ряда оградил Голландию от морских заливов. Гаарлемский берег защитился плотиной из гранита, ушедшей вниз на 200 футов и на 40 футов поднявшейся над уровнем моря. Необходимость подобной защиты очевидна, если учесть, что 40% этой маленькой страны (41,5 тыс. кв. км) находится ниже уровня моря. Это обстоятельство определяет название страны – Нидерланды, что в переводе означает «Низкие земли». Тем не менее, это одна из самых населенных стран Западной Европы. Амстердам весь стоит на мощных сваях [1, с. 400]. Речные воды сдерживаются шлюзами. Земля покрыта сетью железных и водных дорог, которые представляют собой замерзающие зимой каналы.

Сырой и неуютный климат жители страны пытались компенсировать специфическим оформлением внешнего канала и внутреннего пространства жилых строений: «здания выстроены из кирпича и черепицы. Красные, розовые, белые, коричневые изразцовые фасады с колонками и медальонами, аркадами, бюстами и всевозможной лепкой поражают своей чистотой и опрятностью... Малейшая нечистоплотность разводит в жилище сырость, и поэтому внутренность голландских домиков напоминает корабельные каюты...; всюду вазы с цветами, розами по преимуществу, в стенах зеркала, поставленные так, что отражают все то, что делается на улице. Общее впечатление фасадов домов, ратуш, острых кровель и шпиль, красивая комбинация разнообразного цвета домов – дают такое гармоничное, колоритное пятно всему пейзажу, что он не уступает любому итальянскому виду» [1, с. 401].

Однако, все предпринимаемые меры по защите и благоустройству жилищ не исчерпывают проблемы постепенного затопления страны: Нидерланды неизменно погружаются в воду примерно на 1 метр в течение 100 лет.

Кардинальным решением вопроса стало строительство домов на воде. Начиная с XVII-го века, жители Амстердама стали осваивать баржи и другие суда, преобразовывая их в жилое пространство [9]. К концу XIX века они приобрели широкое распространение. Это было обусловлено появлением грузовых кораблей на стальном основании и выходом из эксплуатации деревянных судов. Из-за своей невостребованности, деревянные суда стали использоваться в качестве плавучих домов. Экономический кризис также способствовал переселению людей в дома на воде в связи с высокой стоимостью жилья на суше. Реконструированные суда служили жильем для малоимущего населения. Они отличались плохой вентиляцией и повышенной влажностью. Как правило, баржа включала в себя максимум три комнаты, малогабаритную кухню, туалет и душ. А ее обслуживание осложнялось необходимостью поднятия на берег для обслуживания. В 1922 году появились первые дома на плавучем бетонном основании, что было технически и материально обосновано. Бетонные основания требуют меньше трудозатрат в эксплуатации и могут находиться в воде до двадцати лет без поднятия на берег для дополнительных проверок и очистки [10].

После Второй мировой войны из-за нехватки жилья количество плавучих домов резко возросло. Во время модернизации флота люди стали обживать списанные грузовые и военные корабли. Узкие гавани и каналы в пределах городов не вмещали в себя современные грузовые суда и стали доступны для швартовки домов на воде. С того времени стало строиться все больше домов на воде.

Актуальность строительства домов на воде не только сохраняется на протяжении всей истории человечества, но с течением времени существенно усиливается, достигая в наше время необычайной остроты. Если учесть, что вода покрывает 70% всей поверхности земли [11], а по статистике ЮНЕСКО только от речных наводнений за последние 20 лет погибло 200 тысяч человек (не включая жертв наводнений, вызванных тропическими циклонами), то становится понятным, какое значение приобретает строительство домов, способных обеспечить комфортное существование человека как на суше, так и на воде.

#### Библиографический список

1. Гнедич, П.П. Всемирная история искусств. – М., 1998.
2. Коган, Н. «Титаники» Древнего мира // Очевидное и невероятное. – 2009. – № 12.
3. Suter, P.J. Schlichtherle H. Pile dwellings. UNESCO World heritage Candidature «Prehistoric Pile Dwellings around the Alps». Biel: Druckerey Gassman. 2009.
4. Чайлд, Г. У истоков европейской цивилизации; пер. с англ. – М., 1952.
5. Советская историческая энциклопедия. – М., 1963. – Т. 3.

6. Норвич, Дж. История Венецианской республики. – М., 2010.
7. Вальканов, Ф.А. Архитектурные стили Венеции. – М., 1996.
8. Михаленко, О. На чем стоит Венеция? [Э/р] – Р/д: <http://www.lavitanostira.net/foto-italii-goroda-italii/na-chem-stoit-venetsiya>
9. Maarten Kloos M., de Korte Y. Mooring site Amsterdam – Living on Water, Amsterdam. Architectura & Natura, 2007.
10. Graaf, R. Spruyt Arkenbouw, 2006.
11. Salim, S.M. Marsh Dwellers of the Euphrates Delta. London School of Economics Monographs on Social Anthropology. Bloomsbury Academic, 1962.

## Bibliography

1. Gnedich, P.P. Vsemirnaya istoriya iskusstv. – М., 1998.
2. Kogan, N. «Titaniki» Drevnego mira // Ochevidnoe i neveroyatnoe. – 2009. – № 12.
3. Suter, P.J. Schlichtherle H. Pile dwellings. UNESCO World heritage Candidature «Prehistoric Pile Dwellings around the Alps». Biel: Druckerey Gassman. 2009.
4. Chayld, G. U istokov evropejskoy civilizacii; per. s angl.. – М., 1952.
5. Sovetskaya istoricheskaya ehnciklopediya. – М., 1963. – Т. 3.
6. Norvich, Dzh. Istoriya Venecianskoy respubliki. – М., 2010.
7. Valjkanover, F.A. Arkhitekturniye stili Venecii. – М., 1996.
8. Mikhalenko, O. Na chem stoit Venetsiya? [Eh/r] – R/d: <http://www.lavitanostira.net/foto-italii-goroda-italii/na-chem-stoit-venetsiya>
9. Maarten Kloos M., de Korte Y. Mooring site Amsterdam – Living on Water, Amsterdam. Architectura & Natura, 2007.
10. Graaf, R. Spruyt Arkenbouw, 2006.
11. Salim, S.M. Marsh Dwellers of the Euphrates Delta. London School of Economics Monographs on Social Anthropology. Bloomsbury Academic, 1962.

Статья поступила в редакцию 19.02.14

УДК 137.77 (574.25)

**Bayzhanova S.Sh. MASTER OF THE ART PHOTO OF KAZAKHSTAN YE. R. NIYAZOV (1940-2009).** The article is devoted to creative activity of a talented master of the photo art Ye. R. Niyazov, who worked for many years in Pavlodar and Petersburg. The author represents typology of genres, in which the artist worked, analyzes separate works of his creative heritage and characterizes the artistic environment, in which the photographer associated.

**Key words:** composition, plot, landscape, portrait, model, underground, photographic symphony, natural intuition, tact, musicality.

**С.Ш. Байжанова, преп. каф. теории и методики музыкального образования Павлодарского гос. педагогического института, аспирант факультета искусств ФГБОУ ВПО «Алтайский гос. университет», г. Барнаул, E-mail: stm@art.asu.ru**

## МАСТЕР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ КАЗАХСТАНА Е.Р. НИЯЗОВ (1940-2009)

Статья посвящена творческой деятельности талантливого мастера фотоискусства, много работавшего в Павлодаре и Петербурге Е.Р. Ниязова. Автор представляет типологию жанров, в которых работал художник, анализирует отдельные произведения его творческого наследия, характеризует артистическую среду, в которой вращался павлодарский фотограф Е.Р. Ниязов.

**Ключевые слова:** композиция, сюжет, пейзаж, портрет, модель, андеграунд, фотографическая симфония, природная интуиция, такт, музыкальность.

Ниязов Едыге Ришатович (1940-2009) родился в Алма-Ате, окончил исторический факультет Казахского государственного университета. В 1970 году он стал членом павлодарского фото клуба «Орион».

Едыге Ниязов – мастер фотопейзажа и фотопортрета. Фото Е. Ниязова узнаваемы, благодаря наличию авторского начала и особым приметам стиля. А именно: неяркий план, интересный фон, антураж из вещей, характерных для портретируемого, прозрачная и разряженная атмосфера (никакой размытости, дымки), полная композиционная завершенность кадра, причём композиция всегда выстраивается спонтанно, в момент съемки.

«Ничего сконструировать, заранее продумать нельзя. Можно только увидеть и почувствовать», – говорил Едыге Ниязов. Его портреты раскрывают не только характеры, но и настроения известных и неизвестных персон в минималистическом антураже, что дополняет и выделяет образы, делая фигуры и лица более определенными ли загадочными, заинтересованными или скучающими, мечтательными или сосредоточенными. Портрет – это, прежде всего, самостоятельное произведение, в котором зрителю дается возможность увидеть сразу всё, что хочет сказать автор при помощи одного изображения на плоскости. «Фотограф и его модель – это одно целое. Если они находят в работе общий язык, то итогом её будет портрет, если же нет – просто фото на память», – так считал фотограф Едыге Ниязов. Он фотографировал близких ему по духу современников: членов группы «Кино», Елену Камбурову, Нуржамал Усенбаеву, Вадима Овчинникова, Тимура Новикова, Валерия Михайловского, Александра Слюсарева, павлодарских художников.

Широко известным Е. Ниязов стал благодаря галерее портретов деятелей московского и питерского художественного и музыкального андеграунда. Портреты Виктора Цоя, Тимура Новикова, Бориса Богомолова и многих других стали символом эпохи свободного искусства. Работы Е. Ниязова оценила и группа «Кино». Черно-белые фотографии павлодарца украсили два альбома музыкантов. Он работал с ними до 1990 года, сняв множество кадров. Рок-группа «Кино» – одна из самых популярных советских рок-групп 1980-х годов. Лидером, автором всех текстов и почти всей музыки неизменно оставался Виктор Цой, коллектив выпустил на студийных альбомах более ста песен.

Помимо чисто художественной ценности, ныне эти фотографии представляют ещё и историко-культурный интерес. В портретах Едыге Ниязова люди раскрываются как личности. Это достигается тем, что мастер избегает съемки «крупников» – он всегда работает на среднем или общем плане, снимая человека в окружении жизненного пространства (пейзажа или интерьера), «в предлагаемых обстоятельствах» [1].

По словам С. Пожарской, творчество Е. Ниязова – в точной (но не протокольной!) передаче материальности мира. Это не механическая фотофиксация видимого, а стремление запечатлеть на снимке сущность предметов, субъектов и среды. Работы мастера тонки и изящны по исполнению. Как большой художник мастерски владеет палитрой, как большой музыкант великолепно владеет гаммой, так и фотомастер Едыге Ниязов в совершенстве владеет «серой шкалой тонов», создавая с её помощью целые фотографические симфонии [2].

О. Е. Ниязове и его работах с группой «Кино» пишет Олег Петухов в статье «Рок под серым небом»: «Как это удается Ниязову, загадка таланта художника. Но думается, что здесь имеют значение и природная интуиция, пронизательность, сочетающаяся с большим тактом, и редкий культурный уровень, искусственность во многих искусствах, открытость для новых творческих впечатлений. Его работы «чистая фотография», фиксирующая абсолютную реальность, кажется единственной трансформацией, которой перевод в черно-белое изображение. Но в оттенках черного и белого, борьбе тени и света, не скрывающиеся разноцветной вуалью, проявляются тонкие черты этой одухотворенной реальности. «Духоматерия» материал, с которым работает фотохудожник, подчиняя его своему взгляду» [3].

Если в фотопортретах Е. Ниязовым акцент делается на личности, то в пейзажах — на реальности. Главное в его пейзажных работах — не протокольная съемка ландшафта, не механическое воспроизведение красок природы, а неторопливое и глубокое погружение в трехмерное пространство окружающего мира; его созерцание, осмысление, эмоциональное восприятие и последующая передача результатов этой внутренней работы на фотографическую плоскость изображения.

Вот что пишет о творчестве Е. Ниязова известный российский фотохудожник А. Слюсарев: «Ниязов — замечательный пейзажист, в его пейзажах есть встречный взгляд природы, живущей своей потаенной жизнью. Талант художника, здесь имеют значение и природная интуиция, пронизательность, сочетающаяся с большим тактом, и редкий культурный уровень, искусственность во многих искусствах, открытость для новых творческих впечатлений» [1, с. 16].

Пейзажные работы Е. Ниязова изящны, наполнены музыкой и чувственностью. Его снимки из цикла «Каменные фантазии» можно назвать (по аналогии с музыкой) «фотовариациями на тему...». Эта аналогия с музыкой неслучайна. Музыка в жизни и творчестве Едыге Ниязова играла очень большую роль. Он прекрасно знал и разбирался в классической и современной музыке, особенно любил вокальную. В его фотошколе, в доме музыка звучала постоянно как жизненный фон, где каждая работа, оставаясь в рамках избранной темы, вносила свежее прочтение [4].

Художником созданы такие циклы, как «Пейзажи Казахстана», «Каменные фантазии», есть ряд снимков, запечатлевших красоты Чарынского каньона. Каньон располагается в 195 км восточнее Алма-Аты, недалеко от границ с Китаем. Каньон входит

в территорию Чарынского национального парка, образованного 23 февраля 2004 года. Чарынский каньон — памятник природы, сложенный из осадочных пород, возраст которых составляет около 12 миллионов лет. В лоне каньона сохранилась роща реликтового вида ясеня, пережившего эпоху оледенения — ясеня согдийского. Другая подобная роща есть только в Северной Америке. С 1964 года Ясенева роща объявлена памятником природы. Также огромный интерес представляет и туранговая роща — роща азиатского тополя.

В январе 2001 года Едыге Ниязов, Анур Билялов, Сергей Гришин показали свои творения, овеянные воспоминаниями о поездке в Узбекистан в город Бухару. Бухара — это город-музей под открытым небом. Бухара — один из семи святых городов ислама, с впечатляющей архитектурой и богатой историей. Веками он был центром торговли и заслужил среди мусульман титул Бухоро-и-Шариф, то есть, «Великая Бухара» [5].

Вдохновлялся Е. Ниязов в пейзажном жанре и любимым городом Павлодаром. Мастер ощущал неотвратимое исчезновение исторической духовности и предметов материальной культуры на старых улочках старого Павлодара. Вглядываясь через фотообъектив в узкие оконные проемы, сиреневые дворы, в лица старух на высоких деревянных крыльчках, в покосившиеся заборы, деревянные амбары, с чувством печали. Цикл «Цветение» характеризует Е. Ниязова как яркого мастера в пейзажном жанре. С доверием и раскованностью открывается перед ним природа. Его работы — не банальная фиксация красоты окружающих ландшафтов, а мастерски выстроенные и виртуозно выполненные композиции.

Цикл «Цветение» подчинен единому сюжету. Показан период зарождения весны [6]. Автор через раскрытые покосившиеся ворота запечатлел цветущий сад, крупным планом предстает перед нами друг и защитник дома — большая дворовая собака. На другом снимке, вновь на фоне цветущего сада, на переднем плане видим старый обычный домашний стул — свидетеля прошедших лет.

В творчестве мастера художественной фотографии присутствует самодостаточность, основанная на уверенности в том, что искусство возможно создавать разнообразными средствами и при любых обстоятельствах. Такая концепция, быть может, была главной движущей силой культуры 80-х годов XX века.

Содержание и форма творческого наследия Е.Р. Ниязова являет собой значительный и уникальный вклад в художественную культуру Казахстана.

#### Библиографический список

1. Слюсарев, А. О Едыге Ниязове. «Не переигрывая...» // Советское фото. — 1990. — № 4.
2. Пожарская, С. Фотомастер. — М., 2001.
3. Петухов, О. Рок под серым небом // Едыге Ниязов. Прямая фотография. — [Э/п]. — Р/д: <http://edygeniyazov.com>
4. Хлобыстин, А. Петербургский эпос Едыге Ниязова // Арт Клуб. — 2009. — Октябрь.
5. Видеоматериалы фотовыставки «БУХАРА», показанной в художественном музее (г. Павлодар) [Э/п]. — Р/д: <http://youtu.be/OL4Ui-d7AHM>
6. Хлобыстин, А. Фотопрактики новой академии изящных искусств // Искусство. — 2011. — № 4-5.

#### Bibliography

1. Slyusarev, A. O Edihge Niyazove. «Ne pereigrivaya...» // Sovetskoe foto. — 1990. — № 4.
2. Pozharskaya, S. Fotomaster. — M., 2001.
3. Petukhov, O. Rok pod serim nebom // Edihge Niyazov. Pryamaya fotografiya. — [Eh/r]. — R/d: <http://edygeniyazov.com>
4. Khlobihstin, A. Peterburgskiy ehpos Edihge Niyazova // Art Klub. — 2009. — Oktjabrj.
5. Videomaterialih fotovihstavki «BUKhARA», pokazannoy v khudozhestvennom muzee (g. Pavlodar) [Eh/r]. — R/d: <http://youtu.be/OL4Ui-d7AHM>
6. Khlobihstin, A. Fotopraktiki novoy akademii izyathnihkh iskusstv // Iskusstvo. — 2011. — № 4-5.

Статья поступила в редакцию 18.03.14

УДК 7.04

*Vinit'skaya N.V. ART SYMBOLISM OF NIKHOLAI CHEPOKOV.* The paper studies the creative work of an Altai famous artist N. Chepokov, who follows and develops the traditions of his national culture. The research states that the works of Chepokov reflect the specific mythology and understanding of the universe of the Altai people.

**Key words:** folklore, folk art, fine art, tradition.

**Н.В. Винуцкая**, канд. искусствовед., доц. ФГБОУ ВПО «АГАО», г. Бийск, E-mail: [Natigor007@yandex.ru](mailto:Natigor007@yandex.ru)

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИМВОЛИЗМ НИКОЛАЯ ЧЕПОВОКОВА

Статья посвящена творчеству известного художника Алтая Н. Чепокова, продолжающего и развивающего традицию национальной культуры, отражающего ее специфическую мифологию и представление о мироздании.

**Ключевые слова:** фольклор, народное творчество, изобразительное искусство, традиция.

Один из популярных современных художников Алтая – Николай Чепок. Его первая персональная выставка прошла в галерее «Модерн» в Новосибирске, затем в Швейцарии и Австрии. Было выпущено три издания с графикой художника, последнее из которых носит название «Грёзы Таракай». Таракай – это герой алтайского эпоса «Маадай-Кара», нищий весельчак. Не только творческий псевдоним художника, но и каждая из его работ полна символов и персонажей, пришедших в его работы из алтайской мифологии и фольклора. Его творческая манера может быть определена как «художественный символизм». Сущность этого метода А. Белым была определена следующим образом: «...он осуществляется в свободе отношения к образам видимости как к моделям безобразных переживаний внутреннего опыта; свобода оказывается в выборе образов и в преобразовании их в том или ином направлении...» [1, с. 111].

В картинах Чепокова нет легко узнаваемых изображений народных героев или известных современников, нет фотографически точных пейзажных зарисовок. Но он сумел сохранить в каждом штрихе самобытность родной культуры, ее неповторимый стиль. Именно эту специфику культуры, ее способность отражать главные черты национальной психологии и поведения можно определить как основу этноса. Роль искусства, в том числе и изобразительного, в отражении ценностей того или иного народа очень высока. Творческие находки художника, стремящегося сохранить верность национальным истокам, могут иногда рассказать гораздо больше, чем сложные научные описания по этнопсихологии.

«Судьбы древних народов переплетаются в течение веков столь причудливо, что только предметы искусства – кристаллизация в камне и металле древних богатырей – дают возможность разобраться в закономерностях этнической истории, но эта последняя позволяет уловить смены традиций, смысл древних сюжетов и эстетические законы исчезнувших племен» – писал Л. Гумилев [2, с. 96].

Интересны в этом плане работы наших современников, отражающие мифопоэтическую картину своего народа. Одним из таких художников и является Николай Чепок. Представленный в его миниатюрах мир – это слияние реальности, вымысла и сложной символики. Панорама образов простирается от бытовых зарисовок «Рыбак» и обрядовых действий «Камская ночь» до обобщенно аллегорического изображения родного края.

Тема «Хан-Алтай» (величественный Алтай) в начале XX века привлекла к себе внимание трех великих современников (Г. Гребенчиков, Г. Гуркин, А. Анохин). В результате появились картина, музыкально-сценическая трилогия и повесть с одинаковым названием. Общим был и настрой этих произведений. Все они решены в эпическом духе и наполнены любовью и тонким пониманием могучей природы, самобытной мифологии и культуры этого удивительного региона.

В ином ключе представлен «Хан-Алтай» Чепокова. Это полифоническое полотно, для понимания которого необходимо учитывать специфику мифологии и истории Алтая, сложную символику, присущую работам художника и своеобразие декоративно-прикладного искусства тюркских этносов. «Многоосложный», как неперменный атрибут произведений искусства, подробно проанализирована в исследованиях Н. Ингардена [3, с. 304]. Пользуясь его методикой при характеристике картины, можно пройти 3 уровня ее восприятия. Первый (описательный) только указывает на присутствие тех или предметов, второй уровень (аналитический) связывает предметы между собой в единое смысловое пространство, третий (обобщающий) позволяет определить взаимодействие предметов между собой, причины расположения их в том или ином порядке и цвете, выявить идею, переданную художником языком изобразительного искусства.

Анализ художественных работ Чепокова с этих позиций представляет несомненный интерес. Помимо внешней привлекательности, в них чувствуется глубина размышлений о смысле жизни, сложности мироздания, судьбе родного края.

Как и в большинстве других работ, в «Хан-Алтае» автор избегает острых углов, заключая композицию в форму овала с необычной «каймой». 14 ликов выступают с 3 сторон. Это ритмичное обрамление не только придает изысканность кружевного плетения, но и напоминает о том, что на Алтае было 14 крупных секоков (родов). 14 антропоморфных узоров направлены в разные стороны, но у них общее умиротворенное выражение. Все они тесно связаны между собой, образуя плоть великого Алтая. Волнообразные ритмы каймы и островерхие ступенча-

тые шапки центральных персонажей напоминают ритмы горных вершин, поднимающихся к главному пику. «Хан-Алтай» – величественный дух-покровитель горной страны. Он возвышается над народом, населяющим его горы, реки и долины, возвышается над горными вершинами, облаками и небесными светилами. На задумчивом челе его залегли 14 крупных морщин, а взгляд пустых глазниц устремлен в неведомую даль. Другим взглядом наделены 6 антропоморфных изображений в центре композиции. Они могут символизировать шесть племен, проживающих на территории Алтая (теленгиты, телеуты, тубалары, чалканцы, кумандинцы, алтай-кижи). Как племена разделены между собой на северную и южную ветку, так и образы их символизирующие (или духи-покровители родов) объединены в две группы, но гармонично соединены в круговую композицию. При всех имеющихся отличиях, это племена единого народа.

«Духи-покровители» сосредоточенно наблюдают за суетливой жизнью людей, наполненной повседневными заботами и трудами. А в жизни этих людей гармонично соединились прошлое и настоящее, традиционное и новое. Вся композиция вертикально разделена на две равные части. На границе мира земного и мира небесного возвышаются высокие головные уборы покровителей родов, напоминающие снежные вершины горных алтайских хребтов, а между ними птица с распростертыми крыльями. Именно птицей (беркутом с конскими глазами) изображался Сюйля – посредник между миром людей и миром богов в алтайском пантеоне. В самом центре земного «людского» мира изображена коновязь. Это аналог мирового дерева, оси, соединяющей уровни мироздания. Находящийся рядом конь может быть символом Аргымака, священного животного, которому открыты любые дороги. Жизнь на Алтае в его современном облике – это причудливое соединение Востока и Запада, мира и реальности, прошлого и настоящего. В нижней части композиции обозначены ровная дуга реки и зигзагообразная дорога. Большие и маленькие суда и автомобили направлены в разные стороны, но вся композиция построена таким образом, что из густонаселенного разными существами и предметами мира людей взгляд постоянно возвращается к легкой и светлой верхней части – сфере неба, облаков и солнца. И в этом тоже есть своя символика: Алтай привлекателен для большинства людей своими просторами и этническими диковинками, но истинное осмысление его ценности доступно только тем, кто способен оторваться от земной суеты и воспарить над ней как гордый дух Сюйля.

Если к образу «Хан-Алтая» активно обращались деятели культуры и искусства Алтая около 100 лет назад, то образ «Укокской принцессы» волнует художников современности. По-разному воспринимают и изображают загадочную красавицу, обнаруженную новосибирскими археологами. Ее образ то ассоциируется с девой-защитницей «Очи-Бала» (алтайский эпос), то со скифской жрицей. Статичный облик «Принцессы», созданный Ю. Бралгиным, воспринимается как логическое продолжение его работы «Камни предков». Бесстрастная, холодная и безмолвная, она выглядит величественно и отрешенно на фоне бескрайнего неба.

Облик «Принцессы» угадывается в средней части триптиха Н. Острицова «Всадники Укока» из серии «Скифы» (2008). Высокая прическа и ослепительная белизна наряда подчеркивают значимость и высокое положение расположенной в центре картины всадницы. В целом же решенное в духе бытовой сцены изображение отличается теплыми красками и мажорными нотами.

В работе Чепокова, как и в многочисленных описаниях, посвященных укокской находке, смешались скифские и тюркские черты. Тонкие четкие линии складываются в орнамент, напоминающий скифо-сибирский звериный стиль. Но ни явной стилизации, ни характерного духа схватки и сражения в ней нет. Композиция наполнена умиротворением и созерцательностью, величавым покоем и отрешенностью от всего земного. И такая трактовка персонажа отлична от большинства женских образов Чепокова, светящихся добротой и материнской нежностью. Не подражаемо изящны женские образы, созданные художником. Их лица, в отличие от бесстрастного выражения «Принцессы», умиротворены и спокойны. Их позы и жесты статичны. Живущие одним ритмом с природой, они словно становятся ее воплощением. Замысловатый орнамент, сочетающий сложное плетение растительных и анималистических мотивов не только окружает образы женщин в серии «Времена года», но нередко вплетается и прорастает в их тела («Август. Месяц летней косули»). Эти

изображения то устремляются к небу («Май. Месяц золотой кукушки», «Сентябрь. Месяц марала», то вырастают телами в землю и дарят ей плодородную силу («Ожидание», «Сентябрь. Месяц марала» 2010 г.), то в сонной истоме взирают на спокойную гладь рек и озер («Июнь. Месяц малой жары»). Окутанные легкими прозрачными одеждами фигуры склоняются под тяжестью прически или под тяжестью земных забот. Здесь почти нет движения. Но в тоже время выразительность тонкой и плавной линии создает свой ритм, ровный и спокойный пульс. И это плавное течение жизни закономерно и неизменно, как движение луны и солнца, одновременно освещающих женский образ в работе «Август. Месяц летней косули». Такого рода изображения характерны для шаманских бубнов, где небесные светила располагаются вокруг духа-покровителя. Ничто больше не указывает на древнюю религию, но весь загадочный облик Матери-природы наполнен магической силой и загадочной притягательностью. Изящные женские образы этой серии напоминают буддийскую пластику. Образы прекрасных женщин слились с древними культами природы и стали с ней единым целым.

В творчестве Чепокова нашли отражение различные стороны алтайского мировоззрения: поклонение природе, трепетное отношение к женщине-матери и хранительнице очага, идея соседства в жизни добра и зла. Бинарные начала в работах художника могут проявляться по-разному. Черно-белый облик шамана – это символ двойственности мира, отраженный в цветке. Два небесных светила в работах «Август. Месяц летней косули» и «Вечер» как символы света солнечного дня и темноты ночи – это тоже противоположности. В «Вечере» двойственность мироздания подчеркнута еще одной парой противоположностей (мужское и женское начало). Но не случайно изображены у небесной пары, взирающей сверху на идиллическую панораму, лишь половина лица. Только вместе составят они гармоничное целое и смогут дать начало новым жизням. Это одна из сложных полифоничных работ художника. Кажущаяся на первый взгляд хаотичность подчинена определенной логике и единому ритму, исполнена глубокого смысла единения людей, животных и природных сил. Строгая логика ритмических построений обретает не только эстетическое, но и символическое значение. Отражение природы сродни поклонению космосу, где свет неизбежно сменяет тьму, новое молодое и дерзкое приходит на смену увяданию, где живая и мертвая материя начинают понимать друг друга. Так, изображения гор нередко завершаются антропоморфным изображением, и каменные идолы дружелюбно общаются с людьми («Ночь, слушающая сказку», «Осенний зов») и др. Мир для художника – это гармоничный и разумный космос.

Герои Чепокова могут быть нарисованы несколькими штрихами на чистом фоне, а могут быть лишь оболочкой для сложного контрапункта разных форм жизни – растительной и животной, человеческой и той, о которых знают только кайчи – хранители мифологической традиции и опытные шаманы. И, конечно, проникнутое национальными мотивами искусство Чепокова не могло обойти стороной такие важные сферы алтайской культуры как шаманизм и сказительство. К ней обращались многие алтайские художники: Г. Гуркин, М. Чевалков, Ю. Бралгин,

В. Тебеков и др. Теоретическое осмысление этих явлений представлено в трудах Потапова, А. Анохина, А. Сагалаева... Две категории музыкантов (камы и кайчи) А. Сагалаев называет первыми профессионалами древнего общества, а известный сказитель Н. Калкин неоднократно подчеркивал противопоставление их магических возможностей. По его мнению, кам должен бояться кайчи, потому что на его стороне выступают силы Верхнего мира и благоволит хозяйка Алтая, а каму покровительствуют силы Нижнего мира и помогает Эрлик [4]. Интересно сопоставить образы кайчи и кама, созданные Чепоковым. В каждом из них сохраняется индивидуальная манера художника, глубоко национальные истоки его стиля, но трактовка образов совершенно различна. Композиция «Кайчи» направляет взгляд к горным хребтам и солнечному диску. Точные ясные четкие линии и хрупкая красота узоров переносят зрителя в мир возвышенный и сказочно-прекрасный.

Словно окаменевший образ сказителя не случайно показан на фоне горной вершины. Герои, которых он воспекает в своих сказаниях, так же величавы как эти горы, а истории о них так же неторопливы как движение солнца, освещающего изображенную панораму. Слова сказителя так же пронизаны идеей победы добра над злом и солнечным светом, как вся композиция работы, голос кайчи такой же гибкий и уверенный как линии, проведенный художником. Силы ему дает природа Алтая. И может быть поэтому он показан наполовину человеком, наполовину животным. Кайчи неотделим от родной земли, как неотделим от топшура, ровно по диагонали разрезающего изображение, словно отделяя земное от небесного, животное начало от человеческого и одновременно связывая их между собой.

Статике «Кайчи» противопоставлена безудержная, оргиастическая пляска шамана «Камлающая ночь». Двойственное отношение к деятельности шамана отражено уже в самом его облике. Вся его жизнь и деятельность – это чередование темного и светлого, добра и зла, низкого и высокого. И даже солнечный диск, повторяющий контуры бубна, словно раздвоился, встречая помощников («камская подвода») кама, летящих с двух сторон. Мрачное, жутковато-грозное начало несет в себе этот проводник между людьми и духами. И эта внутренняя раздвоенность (жизнь в двух мирах) лишает его и внешне крепкой опоры. Эта черта моментально бросается в глаза, т.к. в большинстве работ персонажи надежно стоят или сидят на земле. Сама же земля часто показана художником условно. Линия горизонта – это контур тела. И поэтому в работах Николая Чепокова нет первого плана и фона. В них есть детали (каждая из которых важна для понимания идеи работы) и главный организующий пространство образ.

Картины Чепокова просты для восприятия, но сложны для понимания. Анализируя особенности восприятия произведений искусства, М. Коган писал: «...информация может быть освоена воспринимающим лишь благодаря действию соответствующих духовных сил – познавательных и ценностно-интерпретационных» [5, с. 497]. Работы Николая Чепокова – это еще одно подтверждение того, что общение с прекрасным – это сложный процесс, требующий активности мысли и воображения.

#### Библиографический список

1. Белый, А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
2. Гумилев, Л.Н. Ритмы Евразии: Эпохи и цивилизации. – М., 2008.
3. Ингарден, Р. Исследования по эстетике. – М., 1962.
4. Сагалаев, А.М. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал / А.М. Сагалаев, И.В. Октябрьская. – Новосибирск, 1990.
5. Коган, М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л., 1971.

#### Bibliography

1. Belihy, A. Simvolizm kak miroponimanie. – M., 1994.
2. Gumilev, L.N. Ritmi Evrazii: Ehpokhi i civilizacii. – M., 2008.
3. Ingarden, R. Issledovaniya po ehstetike. – M., 1962.
4. Sagalaev, A.M. Tradicionnoe mirovozzrenie tyurkov Yuzhnoy Sibiri. Znak i ritual / A.M. Sagalaev, I.V. Oktyabrskaya. – Novosibirsk, 1990.
5. Kogan, M.S. Lekcii po marksistsko-leninskoy ehstetike. – L., 1971.

Статья поступила в редакцию 18.03.14

УДК 7

*Popandopulo M.P., Zhanaykhan E. DEVELOPMENT OF CULTURE AND ARTS OF PAVLODAR IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY.* In the article the archival and museum information on formation of art culture in Pavlodar and the Pavlodar region, which was founded in 1938, is introduced. In research concerns mainly the professional arts and the construction of museums. The author mentions the names of leading figures of the art culture in the first half of the XX century. The positive role of learning by masters of graphic and musical culture of the traditions of the Russian and European art schools is determined.

**Key words:** ethnographic motives, museum, genre, collection, club, school, traditions, art culture.

**М.П. Попандопуло**, доц. каф. исполнительского искусства Павлодарского гос. университета им. С. Торайгырова, г. Павлодар, E-mail: stm@art.asu.ru; **Е. Жанайхан**, канд. искусствовед., зав. каф. теории и методики музыкального образования Павлодарского гос. педагогического института, г. Павлодар, E-mail: stm@art.asu.ru

## РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ПАВЛОДАРА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

В статье в научный оборот вводится архивная, музейная информация о становлении художественной культуры в Павлодаре и Павлодарской области, основанной в 1938 году. В статье речь идет, преимущественно, о профессиональном искусстве, о музейном строительстве; представлены имена ведущих деятелей художественной культуры первой половины XX века; отмечается положительная роль приобщения творчества мастеров изобразительной и музыкальной культуры к традициям российской и европейской художественной школ.

**Ключевые слова:** этнографические мотивы, музей, жанр, коллекция, клуб, школа, традиции, художественная культура.

Вторая половина XX века – большой пласт исторического прошлого Павлодарской области; но именно здесь наблюдаются серьезные потери в исторической памяти республики Казахстан. Мы считаем тему нашего исследования актуальной.

Изобразительное искусство казахского города Павлодара имеет недолгую, но яркую историю [1-6]. Первая художественная выставка в Павлодаре состоялась в 1931 г. На ней были представлены произведения В.П. Батурина, Е.А. Клодта, местных художников – пейзажистов Б.Н. Лапина, П.П. Шишкова, рисунки А. Сорокина, керамика В.В. Кудрявой, а также более трехсот художественных фотографий Д.П. Багаева. В 1930-х гг. в произведениях павлодарских художников широко использовались национальные этнографические мотивы, в частности, казахский орнамент. Е.А. Клодт выступил составителем специального альбома, посвященного национальному орнаменту казахов [1, с. 170].

Выставочная деятельность в Павлодаре в 1940-х гг. была представлена графикой А.Д. Багаева (сына фотографа Д.П. Багаева), тогда студента Академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в Ленинграде. А.Д. Багаев – участник Великой Отечественной войны, погиб в 1941 г.

Зимой 1948 г. в здании драматического театра Павлодара состоялась вторая художественная выставка. В ней участвовали художники театра Л. Брюммер, В. Критинин, В.в. Штейгер, Ж. Серикбаев, А. Дьячков. В конце 1950-х гг. в областном историческом краеведческом музее Павлодара был сформирован художественный отдел, фонд которого составили преимущественно произведения В.П. Батурина [1, с. 172].

Развитие профессионального изобразительного искусства оказалось связано с периодом освоения целины и активным развитием архитектурного облика Павлодара и формирования его инфраструктуры. В этот период в Павлодар приезжали профессиональные художники, устраивающие художественные выставки в залах историко-краеведческого музея и в фойе кинотеатра и драмтеатра. В 1956 г. организуются Павлодарские художественно-производственные мастерские. В мастерских работают живописцы, графики, скульпторы, художники театра: М.П. Колмогоров, А.М. Дьячков, В.А. Критинин, В.Э. Штейгер, П.Г. Величко, О. Грейн, Б. Соболев, С.Я. Якубович, И.П. Лопатин, В.А. Соболева, Г. Н. Слюсарев, В.В. Терещенко, В.А. Цельман, В.С. Цельман, В. Маганов, Р.П. Ершов, Г. Петрыгин-Радионов, Н.Н. Смородинов. В творчестве названных художников звучали нравственно-патриотические темы; их волновали образ человека, тема труда, мотивы природы. Развитие получает жанр скульптурного, живописного и графического портрета; преобладали работы репортажного характера, зарисовки на производстве, полевых станах. В этот период активной была выставочная деятельность, состоялись зональные выставки в Караганде, Целинограде (ныне Астана), Темиртау. В декабре 1965 г. был

открыт для посетителей Павлодарский областной художественный музей. Его начальные фонды насчитывали 500 единиц хранения. Произведения поступили из коллекции Московского Дома художественного творчества, а также из домов творчества Ленинграда, Алма-Аты, из фондов Союза художников Москвы и Казахстана. Эти годы характеризуются началом развития монументального декоративного искусства в Казахстане в связи с активным строительством общественных зданий – школ, детских учреждений, клубов и т.п.

В середине XX в. в Павлодаре работали художники А.И. Бибин, М.П. Колмагоров, И.В. Лагутин, П.Г. Лысенко.

Александр Иванович Быбин (родился 25 апреля 1939 г. в с. Березовка, ныне Железинский район Павлодарской области), живописец, монументалист. Окончил Алма-Атинское художественное училище им. Н.В. Гоголя (1965). Учителя: А.Г. Галимбаева, М.С. Кенбаева, А.М. Черкасский. Член казахстанского Союза художников (СХ) (1971). С 1965 г. работает в Павлодаре, занимается станковой живописью и графикой, монументальным и декоративно-монументальным искусством. Живописные произведения отличаются широтой мысли и образно – пластической экспрессией: «Мелодии лета» (1965), «Эхо прошедшего времени» (1967), «Кони и люди» (1967). Произведения 90-х к приобретают программный характер, который поддерживается масштабом тем, содержательностью композиции, эмоциональностью звучания: «Купающиеся в радуге» (1990), «Кони и солнце» (1991), «Отречение апостола Петра» (1994), «Осенний пир» (1995), «Потрет Евтушенко» (1999) [2].

Михаил Петрович Колмогоров (родился 25 ноября 1922 г. в пос. Каширы, ныне Каширский район Павлодарской области), живописец. Участник Великой Отечественной войны. Окончил Одесское художественно училище (1951). Учителя: М.Д. Тодоров, В.В. Токарев. В 1952 г. в возвращается в Павлодар, занимается педагогической деятельностью. В 1956 г. переходит в открывшиеся мастерские КазИЗО, где проработал более сорока лет. Основные произведения: «Весна на Усолке» (1955), «Мелодия степи» (1993), «Творчество Абая» (1994) и др. Участвовал в художественном оформлении райцентров Кокт-бе и Успенки, детских лагерей в Баянкульском районе. Лауреат премии акима области (1996) [3].

Иван Васильевич Лагутин (родился 22 июля 1913 г. в с. Александров – Гай Саратовской области), художник, краевед, фотограф, участник Великой Отечественной войны. С 1922 г. проживал в Павлодарской области (тогда уезде), учился в Павлодаре у известного русского художника В.П. Батурина, в 1926-1929 гг. – студент рабфака и сельско-хозяйственного интерната (1930-1935 гг.). Трудовую деятельность начал учителем в Песчанской средней школе (1935-1936). В 1936-1939 гг. работал в Смоленской области. С 1939 г. служил в армии. Принял участие в совет-



ско-финских событиях, воевал на Ленинградском и Карельском фронтах в 1941-1942 гг. В 1945-1958 гг. – художник-оформитель Павлодарского областного историко-краеведческого музея. В 1958-1966 гг. – его директор. Автор ряда картин: «Баянкульский пейзаж», «Иртыш – река трудовая», «Микоян в Павлодаре» и др. Один из соавторов путеводителя по Павлодарскому Прииртышью (1964). Участник первой персональной выставки в областном художественном музее (2001) [3].

Павел Григорьевич Лысенко (родился 1 декабря 1928 г. в с. Селиверстово, ныне Волчихинский район Алтайского края), живописец. Окончил Алма-Атинское художественное училище им. Н.В. Гоголя (1949). Учителя: А.М. Черкасский, А.И. Борников и др. В 1951-1952 гг. учился в Вильнюсском художественном интернате. Член Союза художников Казахстана (1970). В 1979-1985 гг. занимался педагогической деятельностью. С 1960 г. складывается собственная живописная манера работы темперой в высветленной мажорной палитре. Любимые жанры: пейзаж, натюрморт («Перед весной» (1959), «Окрестности Алма-Аты» (1965), «Крым»). Тема городского и индустриального пейзажа Новороссийска, Караганды, Вильнюса, Владимира, Павлодара проходит через все творчество: «Дорога в Темиртау» (1970), «Четвертая домна казахстанской Магнитки» (1978), «Утро Павлодарского алюминиевого» (1979), «Собор св. Анны Вильнюс» (1982), «На Иртыше»

(1987). Участник многих областных, республиканских и зональных выставок. Принимал участие в организации первой в Павлодаре детской художественной школы №1 [2].

Художники Павлодара создали значительные произведения, составляющие в настоящее время фонды музеев Павлодарского Прииртышья.

Ярким представителем музыкальной культуры Павлодара в первой половине XX в. явилась Г.Э. Кроммер (1909-1982) – основатель детской музыкальной школы и музыкального училища, просветитель по призванию. Музыкальная школа, открытая в Павлодаре в 1948 г., была в то время единственным музыкальным центром города и области, ее коллективом на праздники, выборы приходилось давать по 5-8 концертов в день. В школе учащиеся воспитывались на традициях европейской и русской классической музыки, в то же время велось обучение игры на народных казахских инструментах; все это укрепляло казахскую национальную культуру.

Таким образом, в первой половине и середине XX в. в Павлодаре сосредоточились творческие силы с высоким художественным потенциалом. В это время здесь работают выпускники профессиональных художественных учебных заведений, чьи образовательные программы были построены на традициях европейской изобразительной системы.

#### Библиографический список

1. Дубовая, Е. Щедрость разностороннего таланта // Нива. – 2000. – № 6.
2. Павлодарское Прииртышье: энциклопедия. – Павлодар, 2003.
3. Художники Павлодара: словарь. – Павлодар, 2003.
4. Григорьева, О. Батуринов на фоне павлодарского пейзажа // Звезда Прииртышья. – 1998. – 31 января.
5. Куприянов, В. Виктор Батуринов в художественной культуре своего времени // Нива. – 1998. – № 1.
6. Теренин, М.С. Павлодар – это нашей истории строки. – Павлодар, 2000.

#### Bibliography

1. Dubovaya, E. Thedrostj raznostoronnego talanta // Niva. – 2000. – № 6.
2. Pavlodarskoe Priirishje: ehnciklopediya. – Pavlodar, 2003.
3. Khudozhniki Pavlodara: slovarj. – Pavlodar, 2003.
4. Grigorjeva, O. Baturinov na fone pavlodarskogo peyzazha // Zvezda Priirishjya. – 1998. – 31 yanvarya.
5. Kupriyan, V. Viktor Baturin v khudozhestvennoj kuljture svoego vremeni // Niva. – 1998. – № 1.
6. Terenik, M.S. Pavlodar – ehto nashey istorii stroki. – Pavlodar, 2000.

Статья поступила в редакцию 19.03.14

УДК 7.072.2 (574.25)

**Raimbergenov A.I. RETURNING OF THE NAME OF S. V. KUKURUZA, AN ARTIST AND TEACHER.** The characteristic of creative and pedagogical activity of an artist S.V. Kukuza, who worked in the first half of the XX century in Aktyubinsk area of the Republic of Kazakhstan, is presented. In the paper the value of continuity in the work of a teacher and a pupil is noted. S.V. Kukuza's main works are mentioned. This main techniques in the work are described: the xylography and the linocut. The purpose of the article is to introduce the forgotten name of the artist into the scientific circulation and to show the continuity of a creative method in works of the artist.

**Key words:** tradition, engraving, linocut, school, color, education, culture, ideal.

**А.И. Раимбергенев, ст. преп. каф. изобразительного искусства, черчения и музыкального образования Актыубинского гос. педагогического института, аспирант факультета искусств ФГБОУ ВПО «Алтайский гос. университет», г. Барнаул, E-mail: stm@art.asu.ru**

## ХУДОЖНИК И ПЕДАГОГ С.В. КУКУРУЗА – ВОЗВРАЩЕНИЕ ИМЕНИ

В статье представлена характеристика творческой и педагогической деятельности художника С.В. Кукурузы, работавшего в первой половине XX века в Актыубинской области республики Казахстан. Отмечается значение преемственности в творчестве учителя и ученика, указываются основные произведения С.В. Кукурузы, характеризует техника, в которой он работал – ксилография и линогравюра. Цель статьи – ввести в научный оборот имя ныне забытого художника, показать преемственность творческого метода в работах художника.

**Ключевые слова:** традиция, гравюра, линогравюра, училище, цвет, образование, культура, идеал.

Обращение к творчеству и педагогической деятельности С.В. Кукурузы (1906-1979) видится актуальным, так как в настоящее время – время реформирования образования и художественной жизни – четко обозначается проблема взаимодействия культуры и образования. Идеалы культуры обладают большими обучающими возможностями, они являются обязательным элементом учебно-воспитательного процесса. Этой

теме посвящают исследования многие зарубежные учёные, среди которых Л. Уайт, А. Боас, Ю. Лотман и другие. Среди отечественных исследователей особое внимание к проблеме взаимодействия образования и художественной культуры уделяет В.И. Жуковский. Художнический и педагогический опыт С.В. Кукурузы подтверждает важную роль в воспитании гармоничной личности, адаптированной к окружающему миру, суще-

ствование в едином пространстве идеалов образования и идеалов культуры и искусства.

Кукуруза Сергей Васильевич родился на Украине, в селе Приворотье Каменец-Подольской области, в 1906 году 3 февраля. С. 1930 по 1935 год он учился в Киевском Художественном институте, а затем в Московском Государственном Художественном институте имени В.И. Сурикова, закончил его графическое отделение в 1940 году по классу российских графиков А.И. Кравченко и М.В. Маторина. С.В. Кукуруза работал преимущественно в технике гравюры на дереве и цветной гравюры на линолеуме. В 1939 году им была создана серия станковых гравюр на тему «Красная армия». Один лист из этой серии был экспонирован на Всесоюзной выставке молодых художников в 1939 году и на передвижной выставке дореволюционной и советской гравюры, организованной Музеем изобразительного искусства им. А.С. Пушкина. В 1940 году художником были выполнены иллюстрации к поэме А.С. Пушкина «Гаврилиада» для Музея им. А.С. Пушкина в Москве, к повестям Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» и «Сорочинская ярмарка». Около 200 его рисунков и гравюр напечатаны в газетах «Красная Армия», «Звезда», «Комсомольская правда», «Литературная газета» и в ряде журналов.

С 1947 года С.В. Кукуруза работал в городе Актыбинске. С 1951 года он является участником всех республиканских и передвижных художественных выставок в Казахстане. Одной из основных тем художника с этого времени становятся городской пейзаж Актыбинска и Алма-Аты, но большое место в его творчестве занимает пейзаж. В основе работы «Степь цветет» лежит поэтическое осмысление автором природы Казахстана. Сочетается привычный поэтический мотив цветущей степи с приметами новой жизни, вводя в композицию изображение плывущего по безбрежным просторам мощного комбайна, художник образно выражает мировосприятие современника. Серия гравюр на дереве посвящена художником пребыванию украинского поэта Т.Г. Шевченко в Казахстане.

Ряд произведений С.В. Кукурузы хранится в Музее имени А.С. Пушкина (Москва), Государственной Третьяковской галереи (Москва) и в Казахской Государственной Художественной галерее им. Т.Г. Шевченко (Алма-Аты).

К 100-летию со дня смерти А.С. Пушкина в 1937 году им было выполнено несколько гравюр, в том числе портрет А.С. Пушкина. Статья П. Эттингера об этом портрете была помещена в одном из номеров французского журнала «Курьер график» за 1937 год, где этот портрет воспроизведен наряду с работами Фаворского, А.И. Кравченко [1]. В 1939 году художником были выполнены серии листов к повести «Гробовщик» и поэме «Гаврилиада» А.С. Пушкина. С. Кукуруза оформил повесть Н.В. Гоголя «Тарас Бульба», оформление этой книги выбрал для своей дипломной работы. В 1940 году, успешно защитив диплом, С.В. Кукуруза получает звание художника-графика и покидает институт.

В 1941 году за осуждение военных действий на линии фронта С.В. Кукуруза был репрессирован и был осужден на семь лет пребывания в лагере [2, с. 4].

С 1947 года С. Кукуруза постоянно проживает в г. Актыбинске, совмещая художественное творчество с преподавательской деятельностью. Произведения, выполненные художником в Казахстане, представляют самый значительный период его творчества. Первое, что обращает на себя внимание при сравнении гравюр Казахстанского периода – это цвет. Увлечение цветной гравюрой, несомненно, связано и с тем, что в Казахстане С. Кукуруза стал резать почти исключительно на линолеуме, лишившись труднодоступного здесь материала – дерева. Вынужденный к такой перемене, он скоро понял, что линолеум

в руках современного графика может быть более гибким средством многоцветной гравюры, чем классическая ксилография.

Цвет в гравюрах С. Кукурузы служит главным средством эмоциональной выразительности. В листах «Как степь цветет», «Чайки над озером», «В горах Ала-Тау», «Лодки на Днестре» и других, художник, сохраняя необходимую условность, создает гармонию цветовых отношений, выявленную им с глубоким чувством и пониманием специфической роли цвета в гравюре.

Тематика произведений С. Кукурузы в период работы в Казахстане отличается большим разнообразием: это полюбившийся художнику яркие краски родной Украины, широкие просторы хлебной целины Западного Казахстана, индустриальные пейзажи. Мастер создает серии гравюр городских ансамблей Актыбинска и Уральска, портреты героев труда и портреты борцов за мир Манолиса, Глевоса и Патриса Лумумбы, большой цикл, посвященный Т.Г. Шевченко – вот далеко не полный перечень из тематического разнообразия творческих интересов С.В. Кукурузы.

В лучших гравюрах художника часто можно уловить возвышенно-романтический акцент, что, несомненно, идет у С. Кукурузы от его учителя – советского гравёра А.И. Кравченко. К таким работам можно отнести гравюру «Старое русло Урала», где выразительность черно-белого штриха и пятна передает поэзию изображенного мотива.

В изобразительном искусстве Казахстана графика С.В. Кукурузы занимает значительное место. Гравюрные листы художника бытуют во множестве экземпляров не только в собраниях музеев и в общественных и культурных учреждениях, но и в квартирах и домах, нередко проникая в отдельные юрты животноводов, чабанов. Представляя искусство Казахстана вдали от столицы Республики, С.В. Кукуруза тем самым выполнял большое культурное дело, значение которого трудно переоценить.

Много времени уделял С.В. Кукуруза преподавательской деятельности в Актыбинском педагогическом училище. Молодые учителя, работавшие в разных уголках Казахстана, с благодарностью вспоминают С.В. Кукурузу, научившего их передавать детям то умение, которое они получили от своих учителей. Постоянное общение с молодёжью наполняло художника чувством полноты жизни, пониманием необходимости своей работы, что неизменно обогащало его творчество.

С.В. Кукуруза был прекрасным популяризатором своего дела. Он часто выступал с лекциями и беседами по местному радио и телевидению, с интересными статьями в печати. Художник пользовался большим уважением и популярностью у молодёжи, это подтверждают слова, произнесенные на чествовании С.В. Кукурузы молодым рабочим Актыбинского завода ферросплавов: «Нам людям красота нужна так же, как хлеб, что растёт на целинных просторах нашей области, как сталь, выплавляется в цехах нашего завода. Она нам нужна, может быть ещё больше. В нашем крае много знатных хлеборобов, а в городе немало прославленных сталеваров. Но здесь у нас ещё мало художников-мастеров красоты. Поэтому, нам особенно дорого, что среди нас живёт человек, для которого красота является профессией. Не из «Прекрасного далека», а рядом с нами этот человек участвует в нашем общем труде. Поэтому мы любим С.В. Кукурузу и его искусство» [3, с. 57].

Таким образом, художнический и педагогический опыт графика С.В. Кукурузы подтверждает важную роль в формировании гармоничной личности, адаптированной к окружающему миру с помощью идеалов образования, идеалов культуры и искусства: «Динамика развития общества есть динамика человеческой деятельности: преобразовательной, познавательной, оценочной, коммуникативно-информационной, художественной» [4, с. 100].

#### Библиографический список

1. Курьер график: журнал. – Франция, 1939.
2. Г.А. Актыбинской области фонд. 449 оп. 3 дело 63. с.4
3. Ц.Г.А. Фонд 1736 оп.1 ед. хр. 864 с. 57.
4. Степанская, Т.М. Использование в сфере образования духовно-эстетических туристских ресурсов региона (на примере Алтайского края) / Т.М. Степанская, А.Г. Степанская // Культурное наследие Сибири: сб. науч. трудов / под ред. Т.М. Степанской. – Барнаул, 2012. – Вып. 13.

#### Bibliography

1. Kurjer grafik: zhurnal. – Franciya, 1939.
2. G.A. Aktyubinskoy oblasti fond. 449 op. 3 delo 63. s.4
3. C.G.A. Fond 1736 op.1 ed. khr. 864 s. 57.

4. Stepankaya, T.M. Ispoljzovanie v sfere obrazovaniya dukhovno-ehsteticheskikh turistskikh resursov regiona (na primere Altajskogo kraja) / T.M. Stepankaya, A.G. Stepankaya // Kuljturnoe nasledie Sibiri: sb. nauch. trudov / pod red. T.M. Stepankoy. – Barnaul, 2012. – Vihp. 13. *Статья поступила в редакцию 17.03.14*

УДК 78.02

*Polozov S. P. FAITHFULNESS TO THE AUTHOR'S TEXT OR THE LIBERTY OF THE PERFORMER'S SELF-EXPRESSION (A. RUBINSTEIN'S VIEWS AND HIS PEDAGOGICAL AND PERFORMANCE PRACTICE).* The present article focuses on the interconnection between the author's purport and the performer's interpretation. A.G. Rubinstein's views on the subject demonstrate the controversial character of the composer's and the performer's aims, i.e. a very close connection of the author's intention and the liberty of the performer's interpretation.

**Key-words:** performer's interpretation, author's purport, A. G. Rubinstein, musical notation, information field of a musical composition.

*С.П. Полозов, проф. каф. теории музыки и композиции Саратовской гос. консерватории им. Л.В. Собинова, г. Саратов, E-mail: polozov@forpost.ru*

## ВЕРНОСТЬ АВТОРСКОМУ ТЕКСТУ ИЛИ СВОБОДА ИСТОЛНИТЕЛЬСКОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ (ВЗГЛЯДЫ А. РУБИНШТЕЙНА И ЕГО ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ И ИСТОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА)

В статье раскрывается проблема взаимосвязей авторского замысла и исполнительской интерпретации. На примере взглядов А.Г. Рубинштейна показана противоречивость установок композитора и исполнителя, заключающаяся в жестком следовании авторскому замыслу и свободе исполнительской интерпретации.

**Ключевые слова:** исполнительская интерпретация, авторский замысел, А. Г. Рубинштейн, нотный текст, информационное поле музыкального произведения.

Как известно, в нотном тексте запечатлена лишь часть информационной структуры сложившихся в сознании композитора внутренних представлений о музыкальном произведении. В связи с этим широкое распространение в музыковедении получило мнение о нотном тексте как схеме или модели музыкального произведения. Ограниченность репрезентативных свойств нотного текста создаёт определённый дефицит информации, который нуждается в восполнении.

Рассматривая процесс воссоздания авторского замысла и исполнительской интерпретации, надо иметь в виду то обстоятельство, что качество музыкальной коммуникации обычно оценивается мерой адекватности. Поскольку в данном случае мы имеем дело с передачей информации от композитора к исполнителю, оценка меры адекватности фактически поднимает проблему соответствия авторского замысла и исполнительской интерпретации.

Мы рассмотрим эту проблему на примере взглядов и практической исполнительской деятельности одного из выдающихся музыкантов, деятелей музыкальной культуры России – Антона Григорьевича Рубинштейна. Эта фигура особенно показательна тем, что включает в себе талант и композитора, и исполнителя.

Приступая к обсуждению данной проблемы, уместно напомнить один из самых широко известных афоризмов А. Рубинштейна: «Сочинение – это закон, а виртуоз – исполнительная власть» [1, с. 176]. В этом заключено признание базисной роли исходного авторского замысла по отношению к исполнительской интерпретации. А. Рубинштейн неоднократно высказывался по поводу необходимости точного следования указаниям нотного текста при исполнении музыки. Причём эта позиция проявилась в различных областях его деятельности.

Прежде всего, А. Рубинштейн страстно обличал вмешательство концертирующих исполнителей в авторский нотный текст. Он называет это произволом и даже преступлением: «Находят же именно нынешние исполнители (капельмейстеры и виртуозы) удовольствие в произволе при исполнении ими сочинений (в этом большею частью виноваты Вагнер и Лист), в перемене темпов, в ферматах, замедлениях, ускорениях, которые не обозначены авторами» [2, с. 51]. Сетую на то, что при получившей широкое распространение практике исполнения произведения в некоторой редакторской обработке «идеальное стремление исполнить их в духе авторов поневоле остаётся невыполненным» [3, с. 91], А. Рубинштейн, по сути, высказывает своё негативное отношение к любым формам вмешательства в авторский текст.

Взгляды А. Рубинштейна, демонстрирующие его позицию точного следования указаниям нотного текста при исполнении, ярко проявились в его педагогической деятельности. От учеников он требовал точного исполнения того, что написано автором в нотах, потому что «автор музыкального сочинения, без сомнения, знал лучше всех, как должно быть исполнено его сочинение» [4, с. 62]. «Нужно стараться исполнять вещь так, как этого хотел ее автор» [4, с. 62]. А. Рубинштейн часто напоминал ученикам о необходимости стремиться наиболее точно следовать пожеланиям композитора [4, с. 65]. При этом среди параметров звучания, зафиксированных в нотном тексте и нуждающихся в точном воспроизведении, Антон Григорьевич требовал безусловно соблюдать «верные» ноты, ритм и оттенки [4, с. 62]. Особое внимание он уделял необходимости следовать динамическим указаниям в нотном тексте: «Для того чтобы передать замысел композитора, надо точно соблюдать все указанные им оттенки» [4, с. 65]. По этому поводу также имеются многочисленные реплики А. Рубинштейна, обращённые к своим ученикам [4, с. 65–66]. Хотя приведённые высказывания имеют непосредственное отношение к педагогической практике А. Рубинштейна, они прямо перекликаются с его общими творческими установками.

Негативное отношение к любым формам постороннего вмешательства в авторский текст стало причиной того, что А. Рубинштейн отклонил предложение Б. Зенфа редактировать издание классической музыки. По его мнению, «индивидуальный взгляд на понимание и на характер исполнения произведений классиков, присоединённый к уже имеющимся, может лишь возбудить сомнения публики, занимающейся музыкой, и разногласия среди художников; на мой взгляд, это принесет скорее вред, чем пользу, нашему искусству» [3, с. 90]. Он желает содействовать академическому изданию музыки, но не индивидуальному [3, с. 96]. Тем самым он выступает против умножения публикаций, содержащих конкретный индивидуальный вариант интерпретации этой или иной музыки.

Всё вышесказанное свидетельствует о том, что в исполнительской практике А. Рубинштейн призывает следовать авторскому замыслу. Вместе с тем он сам указывает на наличие объективных трудностей на этом пути. «Но как быть сегодня с Бахом и Генделем, которые не указывали в своих сочинениях ни темпа, ни нюансировки? Можно даже выразить опасение, что там, где композитор хотел быстрый темп, мы берём медленный и *vice versa*, совершенно искажая таким образом дух сочинения» [3, с. 92]. Отсюда вне зависимости от выбранного исполнителем темпа и нюансировки всегда можно выразить сомнение в их со-

ответствии авторскому замыслу. Некоторая неопределённость указаний, «недосказанность», непременно присутствующие в нотном тексте, обуславливают неизбежность отклонения исполнения от того, что задумал автор.

Но трудности в обнаружении авторского замысла ожидают исполнителя и при более подробной записи музыки. «Начиная с Гайдна, — продолжает Антон Григорьевич, — в сочинениях уже проставлены обозначения темпа и нюансировки, но и тут правильность исполнения остается для нас сегодня под вопросом. <...> Так, например, *менуэт* как танец требует очень медленно-го темпа, но ни один из *менуэтов* Гайдна и Моцарта в их сонатах, квартетах и симфониях не допускает этого. <...> И вот музыкант стоит перед неразрешимой задачей» [3, с. 93]. Неразрешимой задачей в данном случае следует понимать воссоздание авторского замысла. Отсюда и уточнение нотной записи не снимает проблемы обнаружения авторского представления о звуковом облике музыки. Более того, современная музыкальная практика показывает, что при любой степени точности нотной записи эта задача так и остаётся неразрешимой.

Наконец, А. Рубинштейн приходит к следующей мысли: «Бетховен тончайшим образом отмечает свои обозначения, однако никто из композиторов не подвергается большей опасности быть превратно понятым, чем именно он; ибо только тогда, когда его обозначения понимаешь *относительно*, можно прийти к истине, в большинстве случаев не иначе» [3, с. 93]. Это высказывание максимально обостряет проблему исполнительского воссоздания авторского замысла, вскрывая имеющийся в ней парадокс. Играть правильно, точно расшифровывая нотный текст, оказывается неразрешимой задачей, следовательно, абсолютно верное исполнение существовать не может. К истине же можно прийти только через осознание относительности фиксации в нотном тексте параметров звучания. И в этом, как ни парадоксально, просматривается своеобразное отступление А. Рубинштейна от собственного исходного тезиса о верности автору. Если в относительности заключается истина, то неизбежно возникает допущение различия в интерпретации авторского текста.

Эта же парадоксальная противоречивость обнаруживается и в следующем высказывании: «Нынешние капельмейстеры дирижируют произведениями Бетховена, Моцарта и других не по указанию композитора, а так, как это, по их мнению, *должно было бы быть указано*, — именно за это их объявляют гениальными дирижерами» [3, с. 92]. С одной стороны, данное высказывание, имеющее явно выраженный иронический тон, демонстрирует безусловную убежденность А. Рубинштейна в том, что нельзя искажать замысел автора и необходимо точно следовать авторским указаниям в нотном тексте. С другой стороны, здесь признаётся, хотя и с сожалением, тот очевидный факт, что гениальность исполнителя проявляется именно в отходе от авторских указаний.

Указанное противоречие находит своё проявление и непосредственно в деятельности самого А. Рубинштейна. Его исполнительская манера не была безупречной в плане следования авторскому тексту. Предъявляя требования к своим ученикам строго следовать указаниям нотного текста, что фактически стало его общей творческой установкой, сам А. Рубинштейн в собственной исполнительской практике этих требований не придерживался. В его игре современники не раз наблюдали отступление от авторского нотного текста исполняемой музыки. Так, Ц.А. Кюи подверг его исполнение «Симфонических этюдов» Шумана довольно резкой критике за отступления от авторских указаний [5, с. 30–32]. Н.П. Корыхалова приводит такой яркий пример: «Как известно, Антон Рубинштейн, исполняя «Похоронный марш» в сонате Шопена си-бемоль минор, начинал репризу (образ похоронной процессии) не с пиано, как указано у Шопена, а с громового форте, необыкновенно впечатлявшего после светлой печали среднего раздела. Эта трактовка оказалась столь «престижной», что долгое время едва ли не каждый пианист, приступая к работе над этой частью сонаты, решал для себя вопрос, будет ли он играть по-шопеновски или по-рубинштейновски» [6, с. 168].

Такая же участь постигла и собственные произведения А. Рубинштейна. Как отмечает С. Мальцев, его современники

не раз замечали, что собственную музыку он исполнял совсем не так, как было записано в нотах [7, с. 76]. Например, дирижируя юбилейным, 101-м исполнением оперы «Демон» «Рубинштейн все переиначил: изменил привычные темпы, акцентировку, динамику, потребовал иного интерпретирования вокальных партий» [8, с. 81].

Такая ситуация имеет своё объяснение. А. Рубинштейн всегда акцентировал творческое начало в деятельности исполнителя. Он рассматривал искусство исполнения как творческую деятельность и не раз высказывал мысль: «Воспроизведение — это второе творение» [1, с. 175]. Противоречивое сочетание двух разных позиций во взглядах или между декларацией и практикой объясняется тем, что оно имеет место у музыканта, являющегося одновременно и композитором, и исполнителем. Как композитор он ратовал за верность авторскому тексту, за соблюдение всех его деталей, а как исполнитель — стремился к свободе самовыражения, к исполнительскому творчеству. Это диалектическое противоречие выражено А. Рубинштейном: «Мне совершенно непостижимо, что вообще понимать под объективным исполнением. Всякое исполнение, если оно не производится машиной, а личностью, есть само собою субъективное. Правильно передавать смысл объекта (сочинения) — долг и закон для исполнителя, но каждый делает это по-своему, т. е. субъективно. <...> Если передача сочинения должна быть объективна, то только одна манера была бы правильна и все исполнители должны бы только ей подражать; — чем же становились бы исполнители? обезьянами? Да, если субъективность делает из адажио — аллегро, или из скерцо — похоронный марш, тогда она бессмыслица, но исполнение адажио сообразно чувству исполнителя не есть нарушение против смысла объекта. <...> Итак в музыке я понимаю только субъективное исполнение» [2, с. 52–53]. Противоречие здесь заключается в том, что, утверждая необходимость передавать замысел композитора, А. Рубинштейн не мог не признавать наличие субъективности в интерпретации сочинения, а значит и неизбежности отклонения от авторского замысла. Призывая следовать авторскому замыслу, он одновременно признаёт за исполнителем право трактовать музыку по-своему. Это естественная дилемма или объективно существующее противоречие ярко представлена во взглядах А. Рубинштейна.

Так что же предпочесть исполнителю: воссоздание авторского замысла или предложить собственную интерпретацию музыки? Мы полагаем, что решение этой проблемы лежит в осознании информационно-полевой природы музыкального произведения. Такой взгляд полностью соответствует вариативному характеру представлений о его звуковом облике и содержании, и отражает феномен множественности интерпретации.

Поскольку одновременно актуализировать всё богатство информационного поля музыкального произведения невозможно, любое его исполнение охватывает лишь некоторую часть этого поля. Исполнитель может быть ориентирован либо на подражание некоторому образцу, либо на собственное видение. Исполнение, копирующее уже существующую интерпретацию, стремится воспроизвести ту часть информационного поля, которая была ранее актуализирована. И хотя при этом, естественно, возникают некоторые отличия от имитируемого образца, доля новаторства здесь весьма незначительна. А вот любое талантливое исполнение всегда приобретает неповторимый облик, так как актуализирует особую часть информационного поля. Следовательно, каждое исполнение, находящееся в рамках этого информационного поля, вне зависимости от степени оригинальности следует считать адекватным.

Таким образом, с точки зрения информационно-полевой природы музыкального произведения любое исполнение по своей сути неповторимо, и можно говорить лишь о степени его оригинальности. В этом случае авторский текст представляется как один из вариантов интерпретации музыки. Пытаясь воссоздать авторский замысел, исполнитель неминуемо проникает в особые смысловые оттенки музыкального произведения, актуализируя в его информационном поле специфические содержательные элементы. И деятельность А. Рубинштейна, композитора и исполнителя, является ярким тому доказательством.

#### Библиографический список

1. Баренбойм, Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. — Л., 1957. — Т. I.
2. Рубинштейн, А. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. — М., 1921.

3. Письмо А. Рубинштейна к Б. Зенфу о редактировании музыкальных произведений // На уроках Антона Рубинштейна. – М.; Л., 1964.
4. Вессель, Е. Замечания и указания А. Рубинштейна на его уроках в фортепианном классе Петербургской консерватории / Е. Вессель, С. Друккер // На уроках Антона Рубинштейна. – М.; Л., 1964.
5. Кюи, Ц.А. Избранные статьи об исполнителях. – М., 1957.
6. Корыхалова, Н.П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л., 1979.
7. Мальцев, С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. – М., 1976. – Вып. 2.
8. Баренбойм, Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. – Л., 1962. – Т. II.

## Bibliography

1. Barenboyjm, L. A. Anton Grigorjevich Rubinshteyjn. – L., 1957. – Т. I.
2. Rubinshteyjn, A. Muzhka i ee predstaviteli. Razgovor o muzhke. – M., 1921.
3. Pisjmo A. Rubinshteyjna k B. Zenfu o redaktirovanii muzhkalnjnihk proizvedenij // Na urokakh Antona Rubinshteyjna. – M.; L., 1964.
4. Vesselj, E. Zamechaniya i ukazaniya A. Rubinshteyjna na ego urokakh v fortepiannom klasse Peterburgskoy konservatorii / E. Vesselj, S. Drukker // Na urokakh Antona Rubinshteyjna. – M.; L., 1964.
5. Kyui, C.A. Izbranniye statji ob ispolnitelyakh. – M., 1957.
6. Korihkhalova, N.P. Interpretaciya muzhki: teoreticheskie problemih muzhkaljnogo ispolnitelstva i kriticheskiy analiz ikh razrabotki v sovremennoy burzhuaaznoy ehstetike. – L., 1979.
7. Maljcev, S. Notaciya i ispolnenie // Masterstvo muzhka-ispolnitelya. – M., 1976. – Vihp. 2.
8. Barenboyjm, L.A. Anton Grigorjevich Rubinshteyjn. – L., 1962. – Т. II.

Статья поступила в редакцию 12.03.14

## УДК 78

**Gvozdev A.A. SOME ISSUES ABOUT THE ORGANIZATION OF A VIOLINIST'S RIGHT HAND FROM THE POINT OF VIEW OF TASKS OF A ARTISTIC PERFORMANCE.** The article studies general approaches in organization of a violinist's right hand during his playing, as well as the conditions of his most effective functioning. As the most essential aspects to form bowing skills are the fingers arrangement on the bow stick, the role of a thumb, a feeling of «integrity» as a factor of stabilization of varied inner perceptions. The research also gives the modern interpretation of a «holder ring» principle between the thumb and middle finger on the right hand.

**Key words:** right hand organization, performing perceptions, fingers arrangement on a bow stick, fingers coordination, a feeling of «integrity», the principle of a «holder ring».

**А.В. Гвоздев, канд. искусствовед., проф. каф. струнно-смычковых инструментов Новосибирской гос. консерватории (академии) им. М.И. Глинки, г. Новосибирск, E-mail: gvboris@mail.ru**

## НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПРАВОЙ РУКИ СКРИПЧА В СВЕТЕ ЗАДАЧ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИСТОЛНЕНИЯ

В статье рассматриваются общие направления в организации правой стороны игрового аппарата скрипача, формулируются условия его эффективного функционирования. В качестве наиболее существенных моментов при формировании навыков держания смычка выделяются: расположение пальцев на трости; роль большого пальца; чувство «целостности» как фактор стабилизации многообразных внутренних ощущений. Обосновывается современная трактовка принципа «держателя кольца» между большим и средним пальцами правой руки.

**Ключевые слова:** организация правой руки, игровые ощущения, расположение пальцев на трости, взаимодействие пальцев, чувство «целостности», принцип «держателя кольца».

Техника правой руки скрипача является одним из центральных вопросов скрипичного исполнительства. От мастерства музыканта в управлении смычком в значительной, а зачастую и в исключительной степени зависят многие стороны скрипичной игры: динамическая, артикуляционная, тембровая и другие, – т.е. те грани исполнения, в которых наиболее полно проявляется творческий потенциал скрипача. Именно рука, ведущая смычок, «озвучивает» игровые действия левой руки и, следовательно, наполняет их художественным смыслом. Здесь «требуется комплексное мастерство в управлении весом смычка, его скоростью, ощущение прикосновения к струне, пружины. Исполнитель должен найти такое физическое ощущение в руке, чтобы владеть ею как художник кистью» (А.А. Мельников) [1, с. 68–69].

Технические проблемы правой стороны игрового аппарата скрипача всегда занимали видное место в научной и методической литературе, анализ которой, безусловно, требует специального исследования. Сейчас отметим только некоторые из наиболее значительных работ, опубликованных в прошлом столетии. Среди них труды: Л.С. Ауэра, К. Флеша, И.А. Лесмана, А.И. Ямпольского, Ю.И. Янкевича и других авторов. В числе работ, появившихся в XXI веке, необходимо назвать исследования В. Ю. Григорьева [2], В. Либермана, О. Шульпякова, Б. Гутникова [3], М.Б. Либермана и М.М. Берлянского [4]. И хотя в названных трудах рассматриваются разные виды смычковой тех-

ники, данная проблематика отнюдь не теряет своей актуальности. Это обусловлено различиями (иногда очень глубокими) в подходах к ее трактовке, а также многообразием видов и форм индивидуальной приспособленности.

В настоящей статье автор предполагает сформулировать собственные взгляды на некоторые общие и более частные проблемы организации правой руки скрипача, которые важны для ее эффективной деятельности. Подробно будут рассмотрены вопросы держания трости смычка, так как «в приспособлении пальцев к смычку имеется ряд таких тонкостей и внешне мало-заметных деталей, которые в конечном счете серьезно влияют на развитие культуры скрипичного тона» [4, с. 38]. Добавим: индивидуальные навыки держания смычка имеют большое значение и для мастерского управления им в сложных игровых ситуациях, при исполнении скрипичных штрихов, аккордов и проч.

Первое, что обращает на себя внимание в сфере организации правой стороны игрового аппарата скрипача, – это вариантность в трактовке ее отдельных элементов. Причины видятся не только в приверженности постулатам различных школ или индивидуальных особенностях строения руки, хотя и то, и другое весьма существенно. Решающее значение имеют неповторимо-самобытные художественные устремления музыканта, а также многообразие путей их исполнительского воплощения.

На различных этапах профессионального развития музыкант по-разному воспринимает не только стоящие перед ним задачи, но и всю совокупность художественно-игровых характеристик своей «смычковой» руки.

В относительно ранние периоды становления игровых навыков большое значение имеет четкое осознание скрипачом функциональной роли смычка как инструмента для управления различными гранями творческого процесса. Это «стратегическое» ощущение, казалось бы, не только естественное, но и очевидное, на практике нередко затушевывается под влиянием многочисленных проблем более частного характера, а иногда и вовсе исчезает из поля зрения играющего. В подобных случаях работа в той или иной мере утрачивает четкие ориентиры, что неизбежно приводит к снижению ее результативности.

В дальнейшем, на более поздних этапах артистического развития указанное чувство функциональности постепенно переходит на новый уровень. Музыкант начинает не столько метафорически, сколько буквально воспринимать смычок как органичное продолжение руки. Такая степень совершенства в организации исполнительского процесса является тем ясным и понятным идеалом, на достижение которого и должен быть ориентирован ход воспитания профессионального мастера.

Эффективная техника правой руки базируется на компактном состоянии *особой готовности* нервно-мышечного аппарата к свободно-творческому выполнению своих игровых функций. Нередко это требует построения соответствующего «физиологического базиса», который выступает как составная часть общего исполнительского тонуса скрипача.

Так, анализируя принципы школы М.И. Ваймана, О.Ф. Шупляков отмечал слегка приподнятое положение правого плеча, которое он справедливо связывал с игровой стойкой, с преимущественной опорой скрипача на левую ногу. Благодаря этому, левое плечо и соответствующий сам инструмент оказывались ниже рабочей плоскости правой руки, что открывало «возможности для использования естественного веса и активных вертикальных нажимных усилий последней». Это благоприятствовало «извлечению густых, насыщенных звучаний, исполнению глубоких сочных аккордов и т. д.» [5, с. 68]. Показательно, что К. Флеш даже чрезмерно поднятое плечо *при отсутствии напряжений плечевого пояса* не рассматривал как недостаток, который может помешать музыканту стать крупным скрипачом [6, с. 70].

Важнейшим качеством, которое отличает перспективную организацию правой руки скрипача, является следующее: техника смычка всегда должна восприниматься играющим как целостное образование в неразрывном единстве всех звеньев и обеих составляющих его сторон – моторно-технической и художественной. Компактно и точно выразил глубинную сущность правой руки как единого организма Х. Беккер, рассматривая ее в качестве *свободно подвешенной* в плечевом суставе подвижной системы, добавив, системы сложной, целесообразно организованной и абсолютно управляемой.

Для того чтобы эта система могла нормально функционировать, приходится учитывать ряд факторов. Наиболее значимые среди них:

- свобода (но не расслабленность) основных суставов как исходное состояние, которое базируется на «весовых» ощущениях. Эти же ощущения помогают почувствовать эластичную упругость мышц, а также мобильность руки в целом – залог ее дееспособности;

- учетывание и грамотное использование в игре пассивных сил – инерционных и весовых, а также упругих свойств струны, волоса смычка, пружины его трости\*;

- отточенность автоматизированных исполнительских навыков, которые базируются на целесообразно сформированной системе игровых ощущений;

- тонкость звуковотворческих ощущений, которые обеспечивают полноценное и свободное владение всей содержательно-звуковой палитрой инструмента;

- независимость движений правой руки: будучи в процессе игры филигранно скоординированы с действиями левой, они ни в коей мере не должны быть произвольно «связаны» с ними;

- свободная и, одновременно, уверенная манера ведения смычка, а также управления им;

- удобный, во многом индивидуальный способ держания смычка, который должен помогать (а не препятствовать) скрипачу в решении перечисленных и других задач.

На последнем факторе остановимся более подробно.

Вариантность, характерная для различных сторон организации и техники правой руки, ярко проявляется уже в самой манере держания смычка – расположении пальцев относительно друг друга, а также колодки и трости смычка.

В истории скрипичного искусства, в поисках наиболее целесообразной «хватки» смычка неоднократно менялись подходы к решению этой задачи, иногда весьма радикально\*\*. Так, широко известны постановочные принципы, закрепившиеся в постулатах «старонемецкой» и «франко-бельгийской» скрипичных школ\*\*\*.

К. Флеш выделяет и подробно анализирует так называемую «русскую» манеру держания смычка как наиболее рациональную и перспективную. Он акцентирует внимание в основном на более глубоком положении указательного пальца, которое позволяет последнему как бы «охватывать» трость средней и дистальной (концевой, ногтевой) фалангами. Это имеет важное значение для звукоизвлечения вследствие возросшей экономичности и эффективности пальцевого участия. Думается, однако, что эти преимущества – ключевые, но не единственные.

Ауэровская постановка правой руки обладала еще рядом важных достоинств. Естественное и мобильнее стало взаимное расположение пальцев, что принципиально улучшало их взаимодействие. «При этом, – по мнению В.Ю. Григорьева, – используется естественная «хватка», цепкость пальцев, позволяющая не только легко удерживать смычок, снимая напряжение с большого пальца, но и освобождает кисть для более гибких и тонких движений» [7, с. 94].

Более высокое положение правой стороны игрового аппарата скрипача оказало заметное влияние на некоторые игровые принципы и ощущения: 1) целесообразнее стала организация двигательных действий смычковой руки; 2) расширились возможности дифференцированного использования пронации при извлечении звука в верхней половине смычка, что способствовало большей управляемости данным процессом; 3) рациональнее и продуктивнее стало весовое воздействие руки; 4) естественное положение лучезапястного сустава на всем протяжении движения смычка содействовало созданию наиболее благоприятных условий для участия кисти в звукообразовании.

В современной методике, к сожалению, не всегда в должной мере учитывается творческий, глубоко индивидуальный характер ощущений скрипачом художественно-игрового комплекса правой руки, поэтому встречающиеся порой категоричные рекомендации далеко не всегда выдерживают проверку исполнительской практикой. Обозначим некоторые из дискуссионных моментов.

Один из них – *местоположение* пальцев на трости. Здесь нет мелочей. Однако наиболее существенным, видимо, следует признать взаимное расположение двух пальцев: большого (он устанавливается рядом с колодкой или немного касается ее) и среднего. От этого в значительной степени зависит характер их контакта друг с другом. Тонкие наблюдения Ю.И. Янкелевича привели его к интересному и важному выводу о глубинных связях указанных контактов с эстетическими установками различных скрипичных школ. Так, А.И. Ямпольский предлагал держать большой палец против среднего, а Л.М. Цейтлин – почти против безымянного, т.е. между средним и безымянным пальцем. Эти способы держания смычка дают различные результаты.

Рекомендация Цейтлина, отражая его стремление к мощному звучанию и большей масштабности игры, позволяла усилить нажим на трость, обеспечивая значительную плотность прилегания смычка к струне. «В то же время это положение пальцев в какой-то мере затрудняет исполнение легких штрихов. А.И. Ямпольский стремился к разносторонности смычковой техники, к овладению изящными штрихами – отсюда и другой прием держания смычка» [8, с. 44].

Едва ли целесообразно регламентировать такие моменты, как широта расположения пальцев на трости смычка, глубину ее захвата и, соответственно этому, конкретизировать точки соприкосновения с нею тех или иных фаланг пальцев правой руки. На наш взгляд, это – прерогатива индивидуального приспособления скрипача. Пожалуй, наиболее очевидно положение мизинца – на внутренней (относительно играющего) стороне трости.

При проведении целого смычка от колодки до конца и обратно нередко меняется *форма* пальцев на трости. Суть этих изменений (обычно малозаметных) в следующем: у колодки пальцы слегка согнуты, а в конце более распрямлены (Ю.И. Янкелевич). Однако наблюдения за игрой выдающихся

скрипачей неопровержимо доказывают, что подобный характер изменений – часто встречающийся, но не единственный из возможных вариантов. И в этом вопросе также чрезвычайно велика роль субъективного фактора. Надежными ориентирами по-прежнему остаются: устойчивость смычка в пальцах играющего, уверенность в управлении им, а также достигаемый художественный эффект.

Любые действия правой руки сопряжены с тонкими, «живыми», глубоко индивидуальными градациями *внутренних игровых ощущений* скрипача. Практически неисчислимо многообразие этих градаций кроется в неповторимой физиологии каждого человека, а также в субъективном подходе к решению конкретных исполнительских задач – технических и художественных.

Впрочем, и объективные условия деятельности отнюдь не располагают к *неизменности* в восприятии руки. Даже *спокойное, равномерное* проведение смычка от колодки до конца и обратно *со стабильной* интенсивностью звучания неизбежно затрагивает в определенной мере ощущение пальцами трости в различных точках этого проведения. Динамические нарастания или спады, изменения скорости движения, тембральных, артикуляционных и других средств художественной выразительности – все это заметно влияет на внутреннее состояние правой руки музыканта. Много новых тонкостей добавляет в данные процессы «взаимоотношения» голосов в *двухголосной* и *аккордовой* фактуре.

Практически каждый из скрипичных *штрихов* требует особого приспособления. Достаточно сопоставить относительно далекие из них по технике исполнения (к примеру, *martelé* и *ricochet*), чтобы ясно почувствовать меру своеобразия сопутствующих им игровых ощущений. Однако эти различия наблюдаются и в группе родственных штрихов (в частности, в *détaché* – от слитно звучащего до маркированно-энергичного). Более того, даже полностью идентичный штрих (например, *détaché*), сыгранный в различных темпах, значительно изменяет восприятие скрипачом своей правой руки.

Наконец, особая область взаимодействия пальцев на трости обусловлена положением смычка *над струной*. «Служебный» характер подобных действий, не связанных непосредственно со звучанием, определяет особенности хватки смычка: легкая поддержка трости в воздухе всеми пальцами, осуществляемая в тесном контакте с «подвесом» руки в плечевом суставе, полностью обеспечивает выполнение ею необходимых функций. Здесь игровые ощущения будут неодинаковы перед той или иной атакой звука, перед началом движения смычка вниз или вверх, в различных его точках – от колодки до конца.

Таким образом, напрашивается следующий вывод: в вопросе держания смычка нет и быть не может готовых рецептов или «формул», жестко регламентирующих творческий процесс. Этим и объясняется значительный «разброс» мнений, когда делаются попытки четко определить действия отдельных пальцев правой руки в различных игровых ситуациях. То, что естественно и «комфортно» для одного скрипача, нередко оказывается малоудобным или даже неприемлемым для другого.

Может возникнуть резонный вопрос: каким образом ориентироваться играющему в этом лабиринте состояний, ощущений, положений? Думается, подлинной «нитью Ариадны», которая в любое игровое мгновение даст музыканту необходимую уверенность в управлении смычком, является восприятие его хватки как некоего единства. Именно чувство *целостности*, в совокупности с постоянной установкой на идеальный художественный результат и служит тем фактором, который позволяет скрипачу наиболее свободно и естественно манипулировать смычком в каждый отрезок игрового времени. Только тогда можно во всех тонкостях осознать динамичную, многофункциональную роль пальцев правой руки, характер и меру их воздействия на исполнительский процесс, индивидуальные для каждого скрипача, уловить их тонкое, содружественное взаимодействие в управлении смычком.

В данном контексте особо следует подчеркнуть роль *большого пальца*. Ю.И. Янкелевич совершенно справедливо «утверждал, что большой палец и ему противостоящие «работают вместе», в едином комплексе, и разделять их работу неправомерно» [9, с. 195]. Вообще, обособление – даже частичное – большого пальца правой (или левой) руки совершенно преобразует всю картину внутренних ощущений скрипача. Это касается не только остальных пальцев, но и всей руки в целом как единой

системы, единого организма (представим себе на мгновение, что по каким-либо причинам мы вынуждены в повседневной жизни действовать с «обособленным» большим пальцем правой или левой руки). Ощущения большого пальца должны быть достаточно тонкими, и ни в коей мере не оказывать тормозящего влияния на деятельность руки или отдельных ее частей.

По нашему мнению, *основу* целостного восприятия хватки смычка составляет «держашее кольцо», образуемое большим и средним пальцами. Как известно, принцип «держашего кольца» был впервые предложен профессором Парижской консерватории Ж. П. Морэном, и позже получил развитие в деятельности его ученика Л. Капй. В предложенном ими варианте, когда «ведущая роль указательного пальца подменяется безрезультативным изолированным надавливанием на смычок среднего пальца» [6, с. 255], данный принцип был подвергнут резкой и справедливой критике. Новую жизнь в это понятие вдохнул Б.Е. Кузнецов.

Иные подходы к трактовке указанного принципа связаны с гораздо более тонкой дифференцировкой усилий по удержанию трости большим и средним пальцами в различных игровых условиях. Так, в положении смычка «*над струной*» прямая функциональная роль «держашего кольца» прослеживается достаточно отчетливо, хотя при этом ни в коей мере не теряется и не умалняется ощущение веса смычка. В тончайших, бесконечно изменчивых «нюансах» восприятия смычка пальцами правой руки «*на струне*» в условиях творческого процесса скрипичной игры, «поддерживающая» функция «кольца» практически сводится к нулю, не оказывая *никаких* ограничений на звукотворческий процесс, в том числе на прямое участие в нем среднего пальца. В то же время *минимальное, едва ощущаемое* взаимодействие обоих пальцев в технических приемах правой руки, при исполнении разнообразных штрихов и аккордов дает возможность музыканту почувствовать важное, точно сбалансированное единовременное сочетание *легкости* и *цепкости* в удержании трости.

В такой трактовке большой и средний пальцы помогают не только радикально, но и наиболее естественно и целесообразно сформировать всю двигательную и звукообразующую сферы правой руки. *Максимально легко* поддерживая трость, они заметно повышают ее устойчивость в пальцах играющего, а также позволяют уловить особые «оттенки» в ощущении веса смычка и в управлении им.

В этом контексте не менее важным представляется и тонко воспитанное чувство *уверенности* в удержании трости смычка. Как писал Л.С. Ауэр: «Громадное значение имеют *твердость* и *уверенность* (курсив мой. – А. Г.), с которой держат смычок» (цит. по: [10, с. 114]). Или: «Держите смычок легко, однако с *твердостью* (курсив мой. – А.Г.), достаточной для того, чтобы свободно им управлять» [10, с. 49].

Есть ряд причин, которые могут препятствовать целенаправленному формированию указанных ощущений в педагогической практике. Назовем наиболее существенные:

1. Недостаточное внимание к данной проблеме.
2. Сложный рельеф внутреннего, на уровне игровых ощущений взаимодействия пальцев на трости в процессе исполнения музыки. Он может заметно сузить возможности эффективного контроля над становлением навыков, о которых идет речь, отодвигая их на «десятый план» сознания и «растворяя» в обилии проблем. Эти процессы носят вполне объективный характер. Тем не менее, именно систематически воспитываемое ощущение уверенности при манипулировании смычком сообщает правой руке бульшую независимость в ее действиях.
3. Предположение о существовании прямой причинно-следственной связи между возрастающим чувством уверенности в удержании трости и гипертрофированной скованностью мышечной системы правой руки. Эти опасения отнюдь не беспочвенны. Трудные технические, технологические и художественные задачи, стоящие перед музыкантом, вынуждают последнего очень внимательно следить за мерой прилагаемых усилий. В этих условиях *чрезмерное* ужесточение хватки может действительно привести к нежелательным последствиям. Однако такую гипотетическую возможность ни в коем случае не следует рассматривать ни как повод, ни тем более как причину, побуждающую отказаться от воспитания перспективных игровых ощущений.

Разумеется, выработка названных качеств – достаточно длительный и тонкий процесс, который требует большого тер-

пения. Однако их отсутствие приводит к «размытости» общей «картины» восприятия музыкантом своей правой руки, а также заметно затрудняет процессы, связанные с формированием устойчивых исполнительских навыков в технике смычка. Следствием этого может стать не всегда удовлетворяющая точность выполняемых игровых действий, а также недостаточная предсказуемость их результата.

Равновесие легкости и крепости в хватке смычка – важный, индивидуально выстраивающийся компонент организации правой стороны исполнительского аппарата скрипача. И все же, каким бы легким ни было держание смычка, кисть правой руки во всех своих частях неизбежно должна ощутить *небольшое и равномерное напряжение* (Х. Беккер). Именно оно помогает играющему сформировать ту меру твердости, не выходящую за рамки общей игровой раскованности, которая не будет препятствовать в «налаживании» перспективного взаимодействия пальцев.

Убедительно аргументированную рекомендацию дает Ю.И. Янкелевич, который свободу пальцев на трости полагал необходимой для того, чтобы они могли совершать легкие вспомогательные движения при сменах смычка и при исполнении штрихов. Для достижения этой свободы важно, «чтобы большой палец в совокупности с остальными, расположенными на трости, был соединен с ней подвижно, подобно суставу, при игре в любой части смычка» [8, с. 45]. В то же время, легкое «держание смычка порождает тонкое ощущение эластичного давления смычка на струну во время его движения» [9, с. 196].

Следовательно, отсутствие жесткой фиксации (при чуть большей или меньшей крепости удержания трости) позволяет музыканту сохранить пальцы на смычке «живыми» и полностью дееспособными, не нарушая при этом восприятия хватки смычка как единого, гармонично организованного целого.

Таким образом, становится очевидным, что любые попытки регламентировать игровые ощущения скрипача в данной области и на их основе сформулировать исчерпывающие рекомендации не только совершенно бесплодны, но и вредны. Этот тезис имеет большое значение для практической педагогики. В самом деле, если преподаватель будет настойчиво культиви-

ровать одну – пусть самую правильную и перспективную, с его точки зрения, манеру держания как *универсальное* – для всех своих учеников – ощущение смычка, он почти неизбежно нанесет очевидный ущерб профессиональному развитию некоторых из своих воспитанников и существенно ограничит их художественно-исполнительские возможности.

Перспективный, индивидуальный навык удержания смычка формируется постепенно, в процессе накопления игрового опыта. Из сказанного можно сделать следующие выводы.

1. Формируя совокупность рациональных игровых навыков правой руки, педагогу не следует терять из виду «стратегическое» направление на этом пути, а именно: воспитание у ученика ясного ощущения функциональной роли смычка как инструмента, позволяющего эффективно воздействовать на различные стороны исполнительского процесса.

2. Важнейшим результатом перспективной организации правой стороны игрового аппарата скрипача является восприятие музыкантом каждого из элементов смычковой техники как целостного образования в неразрывном единстве его обеих составляющих: моторной и художественно-звуковой.

3. Фундаментальное значение для техники правой руки скрипача имеет индивидуальная манера держания смычка. Она оказывает сильное, нередко решающее влияние, как на различные стороны звукообразования, звуковедения, звукотворчества, так и на виртуозные возможности скрипача в управлении смычком, в искусном манипулировании им в любых, в том числе, наиболее сложных игровых ситуациях. В процессе формирования подобной хватки должны учитываться не только многоплановый комплекс объективных условий организации правой руки, но и субъективные психофизиологические особенности конкретно-го ученика.

#### Примечания

\* Подробно об этом см.: 11.

\*\* Здесь и в дальнейшем словосочетание «хватка смычка» используется как синоним выражения «держание смычка».

\*\*\* См. об этом: 6, с. 253–254.

#### Библиографический список

1. Сафонова, Е.Л. Беседы о педагогике и исполнительстве: к обобщению творческого опыта профессоров Московской консерватории. – М., 1999. – Вып. 4.
2. Григорьев, В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М., 2006.
3. Либман, В. О вариантности приемов звукоизвлечения в скрипичном исполнительстве / В. Либман, О. Шулпяков, Б. Гутников // О.Ф. Шулпяков. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб., 2006.
4. Либман, М. Культура скрипичного тона. Теория и практика / М. Либман, М. Берлянич. – М., 2011.
5. Раабен, Л. Михаил Вайман – исполнитель и педагог / Л. Раабен, О. Шулпяков. – Л., 1984.
6. Флеш, К. Искусство скрипичной игры. – М., 1964. – Т. 1.
7. Григорьев, В.Ю. Принципы скрипичной школы Леопольда Ауэра // Из истории музыкальной жизни России (XVIII–XIX вв.): сб. науч. трудов. – М., 1990.
8. Янкелевич, Ю.И. О первоначальной постановке скрипача // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики: сб. статей. – М., 1968.
9. Григорьев, В.Ю. Методическая система Ю.И. Янкелевича // Ю.И. Янкелевич. Педагогическое наследие. – М., 1993.
10. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – М., 1965.
11. Гвоздев, А.В. Исполнительская техника скрипача и проблемы игровых ощущений. – Новосибирск, 2013.

#### Bibliography

1. Safonova, E.L. Besedih o pedagogike i ispolnitelstve: k obobtheniyu tvorcheskogo opitna professorov Moskovskoy konservatorii. – M., 1999. – Vihp. 4.
2. Grigorjev, V.Yu. Metodika obucheniya igre na skripke. – M., 2006.
3. Liberman, V. O variantnosti priemov zvukoizvlecheniya v skripichnom ispolnitelstve / V. Liberman, O. Shuljpyakov, B. Gutnikov // O.F. Shuljpyakov. Skripichnoe ispolnitelstvo i pedagogika. – SPb., 2006.
4. Liberman, M. Kuljtura skripichnogo tona. Teoriya i praktika / M. Liberman, M. Berlyanchik. – M., 2011.
5. Raaben, L. Mikhail Vajman – ispolnitelj i pedagog / L. Raaben, O. Shuljpyakov. – L., 1984.
6. Flesh, K. Iskusstvo skripichnoy igrih. – M., 1964. – T. 1.
7. Grigorjev, V.Yu. Principih skripichnoy shkolih Leopolda Auehra // Iz istorii muzikalnoj zhizni Rossii (XVIII–XIX vv.): sb. nauch. trudov. – M., 1990.
8. Yankelovich, Yu.I. O pervonachalnoj postanovke skripacha // Voprosih skripichnogo ispolnitelstva i pedagogiki: sb. statej. – M., 1968.
9. Grigorjev, V.Yu. Metodicheskaya sistema Yu.I. Yankelovicha // Yu.I. Yankelovich. Pedagogicheskoe nasledie. – M., 1993.
10. Auehr, L. Moya shkola igrih na skripke. Interpretaciya proizvedenij skripichnoy klassiki. – M., 1965.
11. Gvozdev, A.V. Ispolnitelskaya tekhnika skripacha i problemih igrovihkh othuthenij. – Novosibirsk, 2013.

Статья поступила в редакцию 12.03.14

УДК 7.072.2 (574.25)

*Itemgenova B.U., Raimbergenov A.I.* **THE MAIN TENDENCIES OF DEVELOPMENT OF THE MODERN ART OF KAZAKHSTAN IN THE XX CENTURY.** In the article an attempt to consider dynamics of development of the modern art of Kazakhstan in two directions is made: in line with traditional art culture and the professional fine arts in system of the European graphic means; concepts of various authors (historians of art, philosophers, art critics, culturologists)



concerning formation and modern manifestation of interaction of ethnocultural traditions and the European art schools, including Russia, are considered.

**Key words:** *ethnocultural traditions, art criticism, folklore, dialogue of cultures, fine arts, synthesis of tendencies.*

**Б.У. Итемгенова**, ст. преп. каф. теории и методики музыкального образования Павлодарского гос. педагогического института, аспирант каф. истории отечественного и зарубежного искусства Алтайского гос. университета, г. Барнаул, E-mail: [stm@art.asu.ru](mailto:stm@art.asu.ru); **А.И. Раимбергенов**, ст. преп. каф. изобразительного искусства, черчения и музыкального образования Актюбинского гос. педагогического института, аспирант каф. истории отечественного и зарубежного искусства Алтайского гос. университета, г. Барнаул, E-mail: [stm@art.asu.ru](mailto:stm@art.asu.ru)

## ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА В XX ВЕКЕ

В статье предпринята попытка рассмотреть динамику развития современного искусства Казахстана по двум направлениям: в русле традиционной художественной культуры и профессионального изобразительного искусства в системе европейских изобразительных средств. Рассмотрены концепции различных авторов (историков искусства, философов, искусствоведов, культурологов) по поводу становления и современного проявления взаимодействия этнокультурных традиций и европейских художественных школ, в том числе России.

**Ключевые слова:** *этнокультурные традиции, искусствоведение, фольклор, диалог культур, изобразительное искусство, синтез тенденций.*

В искусствоведении Казахстана наиболее полно представлены такие искусства, как музыка, театр, хореография. Меньше научных публикаций по изобразительному, декоративно-прикладному искусству и архитектуре. Изобразительному искусству посвящены труд А.К. Юсуповой [1], проблема интеграции культур исследуется в монографиях К.А. Мелеховой, Л.И. Нехвядович, Т.М. Степанской [2]; Е.Ю. Личман, Е. Жанайхана, Н.И. Денисовой [3]. Творчеству отдельных художников посвящены статьи Л.С. Уразбековой, А.И. Раимбергенова и многих других авторов.

Цель статьи – рассмотреть основные тенденции в процессе развития казахского искусства в 1950-1990-ые годы, показать взаимовлияния этнокультурных традиций в искусстве данного периода. Процессы, происходившие в казахской художественной культуре в исследуемый период, не носят завершенного характера, находятся в динамике развития до настоящего момента. Искусствоведческая наука предпринимает попытки определения связи стилистики искусства Казахстана, выразительных средств изобразительного искусства, специфичных для этого времени.

Современный мир переживает масштабные изменения, касающиеся всех сфер жизни человека и общества. То, что мы называем феноменом этнического возрождения, демонстрирует необходимость сохранения духовных ценностей и особое значение искусства в обогащении и развитии этих ценностей.

Взаимосвязь прошлого и настоящего в рамках одной культуры, равно как и параллельное существование разных культур в одно и то же время, основывается на преемственности и неотделимости одного от другого. Произведения искусства ярко демонстрируют способность человеческого духа к подлинному творческому акту. Скрытые механизмы, существующие внутри самого искусства, ответственны за генезис художественного сознания, при этом важно отметить роль этнической традиции и этнического чувства в зарождении и реализации творческого замысла в контексте так называемого «чистого искусства». Центральное место в исследовании феномена «чистого искусства» занимает проблема поиска критериев подлинности в творческом процессе. Чистое искусство в стремлении определить и выразить скрытую реальность продолжило и еще в большей степени обосновало специфические традиции в изобразительном искусстве и в культуре последующих поколений.

Взросшее стремление человека знать и понимать свои национальные корни побуждает его активно изучать их. Культура и искусство – области, которые бережней всего хранят ментальные и архетипические установки национального сознания. Искусство, обладая безграничными выразительными возможностями, способно ярче всего охарактеризовать основные духовные константы, составляющие сущность человека.

Это важно в ракурсе анализа казахского изобразительного искусства. Исследование культурного феномена кочевых цивили-

лизаций, к которым принадлежит и казахская, помогает глубже вникнуть в философскую и эстетическую основу традиционного искусства и понять духовные парадигмы современного культурного развития. Творческий потенциал и художественные принципы традиционной казахской культуры сумели сохраниться и трансформироваться в образы и понятия, ставшие фундаментом для нового искусства тогда, когда кочевники были вынуждены сменить образ жизни и начали формировать иное мировоззрение. Ремесленную культуру кочевников-казахов наука рассматривает как образец устойчивости и гармонии традиционных культур Востока. Традиционное ремесло эквивалентно искусству, так полагают многие западные и отечественные историки искусства [4].

В традиционной художественной культуре казахов доминируют искусства, которые принято считать временными, то есть обращенными к слуху: инструментальное, песенное, словесное, танцевальное. Декоративно-прикладное искусство относится к пространственным или обращенным к зрению.

Фольклор – своеобразный «краеугольный камень», находящийся в основании всей казахской традиционной культуры. Природа фольклора имеет магический характер: его целью является возбуждение эмоций, необходимых для практической жизни. «Фольклор не созерцают – в нем живут, он всенароден по своей сути. Его нельзя отвергнуть, потому что он не знает пространственных границ. Чем свободнее общество ощущает себя в пространстве, тем обширнее оно «исповедует» фольклор. Оседлые народы постепенно изживали фольклор, запечатлевшийся в их памяти как пережиток архаики. Профессиональное искусство стремится к совершенству, зачастую отделяя художественное творчество от всех других форм деятельности, осуществляя видовую, жанровую, родовую и другие дифференциации», – утверждает исследователь А.Ш. Алимжанова [5, с. 39].

В профессиональном искусстве у художника есть выбор: подчеркивать или игнорировать национальные особенности духовной культуры, к которой он принадлежит. Традиционное творчество не допускает подобного выбора: художественное начало, этнические и национальные особенности органично объединяются художником, создающего искусство на народной основе. В любой культуре, в том числе и казахской, есть константы, сформированные на этнической основе. Если они превалируют в выборе эстетических предпочтений каждой нации, «считается, что данная нация не вступила на путь национально-эстетической ассимиляции. Она сохранила себя как носитель и представитель самобытной и самоценной национальной эстетической культуры» [5].

1980-1990-е годы – период, характеризующийся наибольшей актуальностью и выраженностью феномена этнической самоидентификации в изобразительном искусстве Казахстана ввиду усложнившейся политической и социальной историчес-

кой ситуации. Духовный кризис в 1990-х годах обозначился с предельной четкостью и обусловил активизацию защитного механизма, составляющего ядро национального искусства. На этом переломном этапе образный язык знаковой живописи художников А. Сыдыханова, Г. Маданова, Б. Бапишева, А. Есдаулетова, Р. Хальфина и других, стал зримым эквивалентом принадлежности к традиционному национальному искусству, так как обладал всеми его характеристиками: элитарностью, стремлением обнажить форму, тем самым «очистив» ее истинный смысл, и говорить языком выражения, а не отображения.

Таким образом, этнокультурная традиция является неотъемлемым компонентом философско-эстетического осмысления природы художественного творчества на всех этапах его существования и развития. Будучи ключевым звеном креативных возможностей человечества, традиция призвана сберечь ген художественного творчества от разрушения, а также взять на себя функции осуществления дальнейшего развития творческого потенциала искусства.

Автор К. Нурланова утверждает, что традиционное искусство как эквивалент подлинного художественного творчества является одной из духовных констант, управляющих художественным сознанием казахов, и ответственных за эволюцию казахского изобразительного искусства на разных исторических этапах его существования [6].

В современном казахстанском визуальном искусстве материалом для воплощения художественных замыслов служат этнознаковые, «тенгрианские» элементы обрядности, элементы природных стихий, родные бескрайние пространства степи, молитвенные коврики, музыкальные инструменты и другие атрибуты баксы. Важным моментом в работе художников становится воссоздание механизма трансляции культурно-значимой информации, но не в «чистом» виде, а посредством символического обыгрывания в изобразительных и пластических видах искусства, кинематографе, контемпорари арте, как способах и средствах визуализации и актуализации традиционных этнокультурных кодов.

«Произведения художников Независимого Казахстана представляются самым широким спектром стилистических предпочтений – от практически буквального воспроизведения популярных течений в европейской живописи XX века до попыток работать в различных жанрах современного искусства. Наиболее плодотворным направлением представляется сложный синтез всех тенденций, опирающийся на традиционные этнокультурные коды, одним из которых является традиционная система знаков и символов, восходящая к тенгрианству», – отмечает К. Нурланова [6, с. 22].

К тенгрианским образам в живописных работах в этот период обратились такие художники, как Б. Бапишев, Б. Абишев, А. Сыдыханов, Г. Маданов, К. Хайрулин, А. Игембаев и другие. Образы тюркской богини Умай, каменные балбалы – бесстрастные хранители вечного покоя кочевников, природные стихии и первоэлементы: вода, огонь, глина, камни, древо жизни, казахские родовые знаки (тамги) символизируют божественный дар, энергию жизни, молитву, обращенную к Богу, которая спасет человека от разлада с миром и самим собой – основная тематика художественных произведений этого периода.

Нельзя отрицать развитие в XX веке влияния на казахское изобразительное искусство российской художественной школы. Убедительным примером интеграции казахской и российской культур является творчество жителя г. Актобе Актюбинской области Республики Казахстан воспитанника Московского художественного училища им. В.И. Сурикова С.В. Кукурузы (1906-1979) – художника и педагога, воплощавшего гуманистические идеалы искусства в своем графическом творчестве и образовательной сфере. Работы С.В. Кукурузы в выставочной и педагогической деятельности доносили до молодого казахского зрителя образы С. Есенина, Т. Шевченко, героев произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и образы современников, во всей полноте представляя идеалы российской культуры, а также многообразие графических техник [7].

Визуальные искусства Казахстана сегодня, являясь неким синтезом двух культур – глобальной и национальной, наиболее интересны миру своей национальной составляющей. Именно эта составляющая ретранслирует этнокультурные коды казахской культуры, в которых переданы мировоззренческие, религиозные, нравственные, поведенческие представления народа. Национальные «архетипы» отражаются как в традиционных формах – орнаменте, прикладном искусстве, так и в современных визуальных искусствах Казахстана – живописи, перформансах, видео-арте, кинематографе. Символы традиционной культуры, зачастую на уровне подсознания ретранслируемые современными художниками, выражают их отношение к архетипическим основам бытия. Передаваемые из века в век знаки и символы позволяют современной казахской культуре сохранять свою самобытность и философское отношение к жизни предков.

Таким образом, в научной литературе о современном искусстве Казахстана сформировалась концепция: неотъемлемую часть изобразительного искусства Казахстана составляют национальные этнокультурные традиции и различные формы приобщения к европейской системе изобразительного искусства.

#### Библиографический список

1. Юсупова, А.К. Основные тенденции в развитии живописи Казахстана 1980-1990 гг. – Алматы, 2005.
2. Мелехова, К.А. Русская художественная школа в диалоге культур XX века / К.А. Мелехова, Л.И. Нехвядович, Т.М. Степанская. – Барнаул, 2012.
3. Личман, Е.Ю. Национальное наследие и диалог культур. Казахстан – Россия / Е.Ю. Личман, Е. Жанайхан, Н.И. Денисова. – Павлодар; Барнаул, 2013.
4. Султанова, М.Э. Философско-эстетические основания казахского изобразительного искусства в контексте теории чистого искусства (на материале живописи и декоративно-прикладного искусства). – Алматы, 2009.
5. Алимжанова, А.Ш. Динамика эстетических ценностей художественной культуры казахского народа. – Алматы, 2004.
6. Нурланова, К. Символика мира в традиционном искусстве казахов // Кочевники. Эстетика. Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы, 1993.
7. Раимбергенов, А.И. Творчество Сергея Кукурузы // Поиск – 2013: науч. журнал-приложение Международного научно-педагогического журнала «Высшая школа Казахстана»; гл.ред. Бекзада Касымкызы. – Алматы, 2013. – Вып. №3

#### Bibliography

1. Yusupova, A.K. Osnovniye tendentsii v razvitiy zhivopisi Kazakhstana 1980-1990 gg. – Almatih, 2005.
2. Melekhova, K.A. Russkaya khudozhestvennaya shkola v dialoge kul'tur KhKh veka / K.A. Melekhova, L.I. Nekhvayadovich, T.M. Stepankaya. – Barnaul, 2012.
3. Lichman, E.Yu. Nacional'noe nasledie i dialog kul'tur. Kazakhstan – Rossiya / E.Yu. Lichman, E. Zhanayjkan, N.I. Denisova. – Pavlodar; Barnaul, 2013.
4. Sultanova, M.Eh. Filosofsko-ehsteticheskie osnovaniya kazakhskogo izobrazitel'nogo iskusstva v kontekste teorii chistogo iskusstva (na materiale zhivopisi i dekorativno-prikladnoe iskusstvo). – Almatih, 2009.
5. Alimzhanova, A.Sh. Dinamika ehsteticheskikh cennostey khudozhestvennoy kul'turi kazakhskogo naroda. – Almatih, 2004.
6. Nurlanova, K. Simvolika mira v tradicionnom iskusstve kazakhov // Kochevniki. Ehstetika. Poznanie mira tradicionnihm kazakhskim iskusstvom. – Almatih, 1993.
7. Raimbergenov, A.I. Tvorchestvo Sergeya Kukuruzh // Poisk – 2013: nauch. zhurnal-prilozhenie Mezhdunarodnogo nauchno-pedagogicheskogo zhurnala «Vihshaya shkola Kazakhstana»; gl.red. Bekzada Kasimkhizh. – Almatih, 2013. – Vihp. №3

Статья поступила в редакцию 20.03.14

УДК 7

*Popandopulo M.P. FEATURES OF LOCAL CULTURE OF KAZAKHSTAN IN THE MIDDLE AND THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY (PAVLODAR REGION IS TAKEN AS AN EXAMPLE).* In the article the rural culture, its interaction with national art traditions in 30s-80s of the 20 century are considered. The archival statistical records about the development of a network of cultural and educational organizations in the territory of the region are provided. The notions of «cultural synthesis» and «art life as a politically caused process» and some other notions are introduced.

Key words: club, theater, red chaikhana, public university, fine arts, concept, cultural synthesis.

*М.П. Попандопуло, доц. каф. исполнительского искусства Павлодарского гос. университета им. С. Торайгырова, г. Павлодар, E-mail: stm@art.asu.ru*

## ОСОБЕННОСТИ ЛОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА В СЕРЕДИНЕ И ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ПАВЛОДАРСКОЙ ОБЛАСТИ)

В статье рассматривается сельская культура, её взаимодействие с национальными художественными традициями в условиях Павлодарской области 1930-х – 1980-х годов. Приводятся архивные статистические данные о развитии сети культурно-просветительских учреждений на территории области; вводятся понятия «культурный синтез», «художественная жизнь как политически обусловленный процесс» и другие.

**Ключевые слова:** клуб, театр, красная чайхана, народный университет, изобразительное искусство, концепция, культурный синтез.

Павлодарская область была образована в 1938 году. Первая сессия Павлодарского областного Совета депутатов трудящихся постановила образовать отделы исполнительного комитета областного Совета, в том числе и управление по делам искусства.

Сеть культурно-просветительских учреждений на момент образования области включала 302 клубных учреждения: из них избы-читальни – 154, красные чайханы – 27, сельские клубы – 70, районные Дома культуры и районные клубы – 8, Дом пионеров – 1, колхозные клубы – 42, библиотеки массовые – 15, парк культуры и отдыха – 1 [1].

В области имелись два казахских драматических театра (в городе Павлодаре и Бескарагайском районе). Работало 13 радиоузлов, издавались две областные и десять районных газет. Областная газета «Большевицкий путь» издавалась на русском языке тиражом 12000 экземпляров, газета «Кызыл ту» издавалась на казахском языке тиражом в 7000 экземпляров.

В начале 1942 года в Павлодарскую область прибыли 15 тысяч эвакуированных, в городе из них были размещены три тысячи человек. В числе прибывших – ленинградцы, москвичи, но больше всего было жителей прифронтовой полосы. Кроме того, в Павлодар были эвакуированы: авиашкола из Тамбова, пехотное училище из Бердичева, два военных госпиталя на 1600 коек (один из них в Щербактах), в город прибыл и детский дом на 210 человек.

Первоочередными задачами в области культуры в послевоенный период было восстановление обязательного семилетнего обучения, создание очагов культурно-просветительской работы в каждом селе, расширение специалистов в сфере культуры.

Целинная эпопея 1950-1960 гг. определила судьбы многих людей, приехавших в Павлодарское Прииртышье из дальних краев, эта земля стала для них родной.

Первый эшелон с целинниками прибыл на станцию Павлодар 28 февраля 1954 года. Это были 200 юношей и девушек из Алма-Аты, откликнувшиеся на призыв партии поехать на освоение целинных залежных земель.

После алмаатинцев один за другим на станцию Павлодар прибывали эшелоны с юношами и девушками со всех концов страны. Освоение целинных земель совпало с молодостью людей того поколения, они оказались не только современниками, но и участниками этого выдающегося события прошлого столетия, обновившего и преобразившего все Павлодарское Прииртышье.

В первые два года освоения целины прибыло свыше 360 тысяч механизаторов, строителей, инженеров, техников, специалистов сельского хозяйства. Они основали и построили 32 новых совхоза, все эти населенные пункты возникли на совершенно новом месте. Тракторостроители Сталинграда и Челябинска, сельхозмашиностроители Ростова-на-Дону и Тулы, других городов страны в первый же год привезли целинникам мощные

гусеничные трактора, зерноуборочные комбайны, грузовые машины. Во всех вновь построенных селах открывались Дома культуры и самодеятельные кружки по интересам: песенные, танцевальные, драматические и другие.

В этот период творческая инициатива населения перешла на новый качественный уровень развития, характеризовавшийся повышением профессионального мастерства любителей и массовым возникновением учреждений высших форм народного творчества – народных театров, народных университетов, симфонических народных оркестров и ансамблей, хоровых коллективов, хореографических ансамблей. Происходившие в области культурные процессы, несомненно, были позитивными.

В 1940–1950-х гг. культурно-просветительская и агитационная работа проводилась избами-читальнями. Большую роль в развитии образования и культуры населения области играли библиотеки. В удовлетворении духовных запросов сельского населения исключительное значение имели клубы. В пятидесятые годы существовали и автоклубы. Они предназначались для работы на участках отгонного животноводства и населенных пунктах, не имеющих клубных помещений, а также полевых и тракторных бригадах колхозов, совхозов и МТС.

Одной из форм культурно-просветительской работы являлись народные университеты. При составлении планов работы народных университетов большое место уделялось запросам слушателей. В планы работы народных университетов включались темы, знакомящие слушателей с творчеством композиторов Казахстана, с творчеством русских и зарубежных композиторов, с развитием изобразительного искусства, с современной литературой, с творчеством писателей, художников, скульпторов, с новейшими достижениями отечественной и зарубежной науки и техники.

В работе народных университетов использовались разнообразные формы проведения занятий. Помимо чтения лекций, проводились тематические вечера, диспуты, конференции, встречи, экскурсии. Лекции сопровождалось показом кинофильмов по теме лекций, а ряд лекций сопровождался исполнением музыкальных произведений, то есть теоретические знания закреплялись наглядно или практически. Вот пример работы народного университета культуры совхоза Ефремовский Павлодарского района Павлодарской области за 1965 год.

1. Университет работает в ведомстве Министерства культуры.

2. Вид – сельский университет.

3. Область знаний – литература и искусство.

4. Срок обучения – 2 года (18 или 36 занятий в год).

5. Состав слушателей – 240 человек.

Университет ставил своей целью дать основы знаний по марксистско-ленинской эстетике, музыке, театральному искусству, кино, литературе, изобразительному искусству, способствовать общей культуре и развитию художественного вкуса. Работа университета культуры имела большое влияние на культурное

Таблица 1

Кружки Годы	Число		Участники	
	1963	1964	1963	1964
Драматические	193	196	2303	2497
Хоровые	180	251	4055	5125
Танцевальные	156	163	1709	2846
ИЗО	16	18	158	207

развитие трудящихся села. Достаточно отметить, что в совхозе Ефремовском только в кружках художественной самодеятельности было занято более 70 человек. Здесь созданы хор, хореографические группы, духовой оркестр, группа чтецов-декламаторов, драматический коллектив, кружок фото и кинолюбителей. На занятиях университета выступали преподаватели музыкального училища и художники г. Павлодара. Дом культуры имел духовой оркестр, фортепиано, музыкальные инструменты, картины, киноустановку.

В Павлодарской области в период 1964-1965 годы работало 79 народных университетов, число слушателей составляло 10960 человек [2].

Примером роста культурных учреждений в павлодарской области за год показывает таблица 1.

Большое значение придавалось сохранению национальных традиций через систему Домов народного творчества, Советов народных университетов. При Совете работали передвижные кафедры: кафедра музыки, кафедра литературы и искусства. Кафедрами заведовали специалисты – директор музыкального училища, режиссёр областного драматического театра. В настоящее время исследуются вопросы региональной художественной педагогики, посвященные художественной жизни Павлодарского Прииртышья. Справедливо высказываются суждения о том,

что государственность – это «разум меньшинства, а традиции – разум народа» [3, с. 58]. Традиции изучаются такими науками, как этнография, фольклористика, искусствоведение, культурология; наука определяет традицию как «особый механизм социальной памяти» [4, с. 133-134]. Между национальными традициями и культурой современности складываются отношения, выражающие стремление общества, с одной стороны сохранять этническое своеобразие и традиционную культуру, а с другой – адаптироваться к новым историческим и экономическим условиям, то есть в науку входит понятие «синтез культуры».

Культурологический и искусствоведческий аспекты рассматриваемой проблемы представлены в научных исследованиях Г.Т. Садыкова, Б. Нуржанова, Б.Ж. Аманова, А.И. Мухамбетова и многих других авторов. В науке сформировались различные концепции развития культуры и искусства Казахстана в определённые исторические периоды XX века. Высказываются различные точки зрения: художественная жизнь Казахстана характеризуется как политически обусловленный процесс, как процесс культурного синтеза, как процесс взаимоотношений личности и мира, власти и культуры и т.п. Материалы статьи раскрывают особенности культуры советского периода в Республике Казахстан, проявившиеся на основе казахских и российских бытовых, повседневных, культурных и художественных традиций.

#### Библиографический список

1. Культурология XX век: энциклопедия. – СПб., 1998. – Т. 2.
2. Государственный архив Павлодарской области.
3. Хренов, Н.А. Традиционные культуры как предмет междисциплинарного исследования // Традиционная культура. – М., 2005.
4. Степанская, Т.М. Традиции в культурном наследии Алтая // Культурное наследие Сибири. – Барнаул, 2005. – Вып. 7.

#### Bibliography

1. Kuljturologiya KhKh vek: ehnciklopediya. – SPb., 1998. – T. 2.
2. Gosudarstvenniy arkhiv Pavlodarskoy oblasti.
3. Khrenov, N.A. Tradicionnye kuljturi kak predmet mezhdisciplinarnogo issledovaniya // Tradicionnaya kuljtura. – M., 2005.
4. Stepanskaya, T.M. Tradicii v kuljturnom nasledii Altaya // Kuljturnoe nasledie Sibiri. – Barnaul, 2005. – Vyp. 7.

Статья поступила в редакцию 20.03.14

УДК 7.03(571.1)

**Stepanskaya T.M. THE UNIQUENESS OF SPIRITUAL AND AESTHETIC TOURIST RESOURCES OF THE ALTAI.** In the article the original concept of the development of cultural tourism in the Altai is stated; the multiple aspects of the contents and forms of the art, historical, ethnographic, ethnic objects, capable to make a basis of successful development of cultural tourism in the region are emphasized. The author develops the concept of a significant role of tourism in actual process of a humanization of modern society.

**Key words:** cultural tourism, information factor, architectural and art heritage, society humanization, estate, memorial landscape, ethnocultural values, tradition.

**Т.М. Степанская, д-р искусствовед., проф., зав. каф. истории отечественного и зарубежного искусства Алтайского гос. университета, г. Барнаул, E-mail: stm@art.asu.ru**

## УНИКАЛЬНОСТЬ ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТУРИСТСКИХ РЕСУРСОВ АЛТАЯ

В статье излагается оригинальная концепция развития культурного туризма на Алтае; подчеркивается многоаспектность содержания и форм художественных, исторических, этнографических, этнических объектов, способных составить основу успешного развития культурного туризма в регионе. Автор развивает концепцию значительной роли туризма в актуальном процессе гуманизации современного общества.

**Ключевые слова:** культурный туризм, информационный фактор, архитектурно-художественное наследие, гуманизация общества, усадьба, мемориальный ландшафт, этнокультурные ценности, традиция.

Туризму принадлежит особая и не только коммуникативно-информационная, социально-экономическая, но и гуманизирующая общество роль. В материализованных и духовных отно-

шениях с природой и обществом человек создает поле эстетического освоения окружающего мира. Научное, историческое, архитектурное и художественное наследие произрастает на этом

поле как важный фактор преемственности и интеграции культуры, обеспечивающий сохранение общечеловеческих ценностей и процесс гуманизации общества.

Духовно-эстетические туристские ресурсы Алтайского края уникальны и многообразны. Они изобилуют тем, что относится к понятию «исторический культурный ландшафт». По мнению доктора географических наук, профессора Ю.А. Веденина, особенностью культурного ландшафта как объекта наследия является то, что его ценность может быть сохранена только при наличии тесной взаимосвязи между культурными и природными его составляющими: это памятники архитектуры, археологии, этнологии, топонимы, архивные и библиографические источники, природные и антропогенные объекты и предметы, указывающие на связь ландшафта с историческими событиями, определившими судьбу региона, народов его населяющих, их культуры, а также с жизнью великих людей, внесших особо значимый вклад в развитие территории, т.е. объектом наследия является сам культурный ландшафт. Это положение зафиксировано в документах ЮНЕСКО (1992), в правовых и нормативных документах Российской Федерации.

Все особенности русской архитектуры, сложившейся к 1917 году, нашли отражение в исторических центрах Барнаула, Бийска, Змеиногорска, Колывани, Камня-на-Оби и других селениях. Классицизм, все направления эклектики, конструктивизм представлены в промышленных, торговых, общественных, культовых зданиях и комплексах, в городских дворянских, купеческих и крестьянских усадьбах. Особенностью городских и сельских строений рубежа XIX–XX в. является обилие традиционной домовой резьбы в конструктивных элементах зданий. В культовых сооружениях Алтая наиболее полно проявились исторические архитектурные стили – классицизм, русско-византийский и русский. Именно при возведении храмов архитекторы и строители ставили и решали задачи эстетического освоения пространства, среды; главы церквей и преобладающие на Алтае шпилевидные и шатровые завершения колоколен делали панорамы городов и сел праздничными. Из 300 церквей, построенных на Алтае к 1917 г., преимущественно на купеческие средства и средства прихожан, к концу 30-х гг. не сохранилось, за редким исключением, действующих церквей. На основании декрета Советского правительства от 15 мая 1932 г. о «Безбожной пятилетке», провозглашавшего, что к 1 мая 1937 г. «имя бога должно быть забыто» на всей территории СССР, в городах и селах Алтая были закрыты все храмы. [1] В настоящее время на Алтае реставрируются и возводятся новые церковные комплексы и новые храмы, но тема «Утраченные храмы Алтая» не теряет своего научного, познавательного и нравственно-воспитательного значения.

Как известно, следствием реформ и экономической политики Петра I явилось возникновение горной промышленности в Сибири. На Алтае были решены сложнейшие задачи технического прогресса: здесь были созданы грандиозные для своего времени гидротехнические сооружения, первый в мире универсальный паровой двигатель, построен впервые завод с механизацией основных производственных операций, чугунная рельсовая дорога. Здесь сформировался мощный отряд технической и художественной интеллигенции Сибири; на заводах и рудниках Алтая работали И.И. Ползунов, К.Д. Фролов, И.И. Черницын, П.М. Залесов, В.В. Петров и многие другие изобретатели, механики, конструкторы, а также архитекторы и художники А.И. Молчанов, Я.Н. Попов, Л.И. Иванов, В.П. Петров, М.И. Мягков, И.М. Злобин, Ф.В. Стрижков, династии выдающихся камнерезов Акуловых, Воронниковых, Поднебесовых и др. Заводы являлись очагами культуры, градостроительства, науки [2].

Проблема целесообразности использования памятников горного производства Алтая в индустрии туризма в качестве музеев истории русской архитектуры, музеев науки и техники, музеев декоративно-прикладного искусства и традиционной культуры, а также уникальной культуры быта и фольклора сибирской заводской слободы с каждым годом становится все острее.

К настоящему времени алтайские горнозаводские комплексы и природные ландшафты края достаточно глубоко изучены искусствоведами, историками, археологами, краеведами:

- прослежена связь развития сибирского промышленного зодчества с общей историей развития русской культуры и архитектуры;

- созданы творческие биографии ведущих зодчих сибирских заводов;
- определена роль Академии художеств в подготовке профессиональных архитекторов для заводов Сибири;

- выявлен первоначальный облик памятников и установлен характер тех изменений, которые произошли в них в связи с позднейшими перестройками;

- определены художественные достоинства памятников, значение и место, занимаемое ими в истории отечественной архитектуры [3].

Труды ученых (А.Д. Сергеева, С.Б. Поморова, Н.Ф. Вдовина, В.М. Бородаева, П.И. Анисифорова, Л.Н. Пурдика и многих других) служат научным обоснованием для создания на базе природных пейзажей и алтайских горно-промышленных комплексов историко-архитектурных заповедников. Понятие памятника в настоящее время это не только единственный объект и не только ансамбль, улица: Змеиногорский тракт, Змеиная гора, название сопки – Батарейная, заводской пруд, плотина – тоже памятники. Памятником является культурный комплекс, рассматриваемый в единстве с природной средой. Проблемы охраны культурного и природного наследия смыкаются. Только с таких позиций можно рассматривать задачу сохранения, использования и пропаганды комплексов Колыванской шлифовальной фабрики, Змеиногорска, Барнаульского сереброплавильного завода, гидротехнических сооружений Алтая XVIII–XIX столетий [3]. Развивающаяся на Алтае индустрия туризма может способствовать решению вопросов, связанных с финансированием воссоздания данных объектов наследия.

Туризму отведено важное место в экономике Алтайского края, и это справедливо: природный и культурно-исторический потенциал развития индустрии туризма на Алтае бездонно велик и ценен. Его дополняют мемориальные пейзажи — село Полковниково, село Сrostки, село Верх-Обское, родина таких деятелей культуры, как поэт Рождественский, мастер искусства кино, режиссер Пырьев, актриса Екатерина Савинова и многих других выдающихся личностей. Мемориальные пейзажи требуют особого внимания обществу, власти, разработчиков, они содержат огромную глубину эмоционально-образного воздействия на местного и приезжего туриста. Их статус надо понимать как статус общероссийский. Например, очевидно, что усадьба первого на Алтае профессионального живописца Г.И. Гуркина в Аносе соответствует российскому масштабу мемориальной усадьбы. Она всегда будет украшать алтайские туристские маршруты.

Г.И. Чорос-Гуркин – явление общероссийского масштаба. Его усадьба в Аносе еще не заняла своё законное место в числе знаменитых усадеб российской культуры. Между тем в ней до сих пор присутствует образ художника, воплотившего в долине реки Анос своё представление о единении условий и образа жизни с окружающим миром. Расположение, планировка, комплекс строений, история усадьбы подтверждают всю глубину связи мировоззрения Гуркина с художественным восприятием пространства. [4] Есть различие в понятиях «дом в городской среде» и «усадьба». Усадьба – достояние отдельного человека. Здесь человек мыслит себя в единстве с природой и не только частичкой природного космоса, но и «частичкой исторического и социально-политического мира». В формообразовании усадьбы учтены особенности местности, рельефа и растительности. Высокая ива с прихотливой объемной кроной – современница Гуркина – у самой калитки встречает входящих в аносскую усадьбу. Извилистые дорожки, подъёмы и спуски увеличивают художественное пространство и удлинляют художественное время во время движения: с разных точек зрения одна и та же картина выглядит по-иному. Только мощные отвесы окружающих усадьбу скал, в течение дня меняющие цвет, как меняется свет небес под влиянием солнца, туч и облаков, дождей и снегов, олицетворяют собой вечность.

Необходимым фактором развития туризма является информационный фактор. Успех развития туристической индустрии обеспечивается наличием качественной информации о регионе, крае, городе. Туризм – это не только экономика: в значительной мере он обусловлен культурной мотивацией, желанием людей приобщиться к мировым, национальным, региональным этнокультурным ценностям: живет в человеке потребность познать, комить с неповторимыми видами природных и культурно-исторических ландшафтов, с уникальными традициями народного творчества. Народный мастер, художественный промысел, традиционное искусство – какие близкие, но уже какие удаляющиеся в условиях наступающих со всех сторон цивилизации, глобализации, роботизации и прочих новаций понятия! Между тем,

рукотворность предмета, вещи, произведения влечет и манит взгляд, затрагивает душу человека, пробуждает в ней радость.

Проявление этнических традиций в искусстве на рубеже XX–XXI столетий глубоко изучается сибирскими искусствоведами на основе многообразных источников: музейные фонды и экспозиции, экспозиции выставок современных художников, современная художественная практика. В монографии магистра искусствования Ю.А. Виноградова о творчестве И.Р. Рудзите, вышедшей в 2010 году, акцентируется внимание на этнических, фольклорных и мифологических истоках живописных образов алтайской художницы, впитавшей воздействие нескольких национальных культур: родной латышской, русской, европейской, восточной и народов Алтая. Автор осуществил серьезную попытку показать преломление региональных особенностей природы, народного быта, истории в художественных образах. В монографии звучит единство художественного, исторического, географического, этнографического творческого пространства Илзе Рудзите. Традиции – ключевое понятие в монографии Л.В. Шокоровой (2011 г.). В ней рассматривается актуальная проблема сохранения и трансляции традиционного пространства народов Алтая в условиях глобализации в современную культуру.

Традиции – ключевое понятие в туризме. Вместо слова «традиция» в научную литературу входит слово «стереотип». И все-таки, ключевым понятием современного гуманитарного знания является «традиция», точнее – диалектика развития традиций. Культурологи определяют традицию как особый механизм социальной памяти. Философское осмысление традиции исходит из понимания культуры в единстве и взаимодействии всех ее форм. Традиция – это программа, которая перемещается по тому или иному материалу как особый механизм сохранения и передачи социального опыта от поколения к поколению. Профессор Э.С. Маркарян считает, что культурная традиция – это выраженный в стереотипах групповой опыт, который путем пространственно-временной трансмиссии аккумулируется и воспроизводится в различных человеческих коллективах; отмечается процесс вариативного функционирования стереотипов: локального, регионального, этнического и т.п. Существует традиция в форме образца, она имеет широкое распространение; преемственность – следствие существования традиций, коренное свойство преемственности – не ограничиваться «вертикальными» связями (от древности к современности), но реализовывать «горизонтальный» аспект, понимаемый как взаимная передача культурных традиций между регионами, народами и т.п.

Алтайский край полиэтнический регион. Новым словом в современном гуманитарном знании, в том числе в сибирской науке, является рассмотрение этнической традиции как искусствоведческой категории (Л.И. Нехвядович, Е.П. Маточкин, М. Нечаев, В.Ф. Чирков, Н. Афанасьева и другие авторы). Утверждается, что этническая традиция как свойство художественно-образной системы современного искусства активно реализуется в полиэтнической художественной среде и в настоящее время, в условиях глобализации, она приобретает все большее значение в процессе сохранения национального своеобразия культуры. [5]

Традиция – фундаментальная основа народного искусства и художественного промысла, столь развитого на Алтае; при этом в творчестве народного мастера выделяется такая существенная черта, как вариативность, которая позволяет приспосабливаться к социо-культурному контексту, то есть проявлять способность к обновлению, к развитию, отвечать спросу современного потребителя. Вариативность сочетает традицию и творческую индивидуальность каждого мастера народного искусства. Рынок диктует традиционному художественному промыслу некоторые условия его развития, но мастер всегда помнит, что промысел ценен, прежде всего своей традиционностью, духовно-исторической глубиной.

#### Библиографический список

1. Степанская, Т.М. Культурное зодчество Алтая (XVIII– начало XX в.). – Барнаул, 2013.
2. Степанская, Т.М. Художественное наследие Алтая и сопредельных территорий (Казахстан, Монголия, Китай) в контексте проблемы преемственности поколений. – Барнаул, 2013.
3. Степанская, Т.М. Архитектура Алтая XVIII – XX вв. – Барнаул, 2006.
4. Степанская Т.М. Особенности художественного пространства Г.И. Чорос-Гуркина // Культурное наследие Сибири: сб. науч. трудов / под ред. Т.М. Степанской. – Барнаул, 2010. – Вып. 11.
5. Нехвядович Л.И. Этноискусствознание как междисциплинарное научное направление // Культурное наследие Сибири: сб. науч. трудов / под ред. Т.М. Степанской. – Барнаул, 2010. – Вып. 11.

Таким образом, уникальность научного, историко-архитектурного, художественного и традиционного наследия Алтайского края обеспечена несколькими культурными ценностями:

- неповторимостью и красотой ландшафта, в который погружены города с селениями;
- органичным включением в природу гидротехнических и водохозяйственных систем как результата уникальной культурной деятельности (горные груды, плотины);
- историческим развитием протяженностью почти в триста лет;
- уникальной городской средой;
- неповторимостью архитектурного облика;
- исторической, научно-технической, архитектурно-художественной аурой, в XVIII – XIX столетиях пульсирующей в такт со столичной культурой;
- познавательно-культурной ценностью и ценностью престижа Алтая.

Названные ценности края необходимо транслировать в туристскую индустрию, современную культуру Алтая и России: они значительные, яркие, уникальные. [6] Трансляцию может обеспечить современный подход к деятельности музеев, учебных заведений, туристических служб, а также особое внимание органов власти к этой проблеме, государственная поддержка. Современный подход предполагает разработку альтернативных моделей менеджмента в сфере культуры и исторического наследия Барнаула, Змеиногорска, Колывани, Камня-на-Оби и других городов и селений края – менеджмента гибкого, отзывчивого на местные, российские и международные туристские проекты. Учебные заведения края – Алтайский государственный университет (факультет искусств, географический, исторический факультеты), Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова (институт архитектуры и дизайна), Алтайская государственная академия культуры и искусств, учебные заведения Бийска, Горно-Алтайска выпускают квалифицированные кадры искусствоведов, музеев, культурологов, историков и других направлений и специальностей, способных обеспечить высокий профессиональный уровень обслуживания туристской индустрии в Алтайском крае. Ценным ресурсом туризма на Алтае являются государственные, муниципальные музеи, галереи и выставочные залы (галерея «Universum», Выставочный зал СХ России, художественный музей республики Алтай им. Анохина и др.) и частные галереи (галерея «Кармин» предпринимателя С.Г. Хачатуряна, «Арт-галерея Щетинных») [7]. Проблемой является отсутствие мемориальных художественных мастерских, между тем есть все основания создать их в Алтайском крае по примеру Омска, Иркутска, Ханты-Мансийска.

Нельзя не сказать о природных заповедниках Алтая – уникальном туристском ресурсе края. Эстетичным, содержательным, достоверным источником информации о красоте алтайских пейзажей является научно-популярное издание видовых фотографий «Катунь заповедная» (2011), автором которого явился врач, фотограф, исследователь Горного Алтая Л.Т. Яскин. Культурная информация такого уровня, безусловно, способствует развитию туристской индустрии в крае.

Туризм мотивирован потребностями интеграции культур для удовлетворения интеллектуальных, эстетических и духовных запросов человека, при этом туризм способствует трансляции знаний об этнических истоках искусства, что определяет, в конечном итоге, самобытность каждого народа. Полезно не забывать суждение М.В. Ломоносова об отношении к российской культуре: «Россия является носителем уникальных научных, художественных, исторических, природных и других ценностей, способных обогатить мировую культуру». [8, 290] Богатство природного и культурного наследия Алтая, его многомерность убедительно подтверждают мысль великого русского ученого о достоинстве и самодостаточности науки, культуры и искусства России.

6. Паршков Г.В. Строительная деятельность воспитанников архитектурного класса Российской Академии художеств на Алтае в конце XVIII – первой половины XIX века / Г.В. Паршков, А.Г. Степанская // Культурное наследие Сибири: сб. науч. трудов / под ред. Т.М. Степанской. – Барнаул, 2011. – Вып. 12.
7. Черняева, И.В. Художественные галереи Западной Сибири на рубеже XX – XXI веков. – Барнаул, 2013.
8. Степанская, Т.М. Традиции российской науки // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 1(44).

## Bibliography

1. Stepanskaya, T.M. Kul'tovoe zhdchestvo Altaya (XVIII- nachalo KhKh v.). – Barnaul, 2013.
2. Stepanskaya, T.M. Khudozhestvennoe nasledie Altaya i sopredelnikh territoriy (Kazakhstan, Mongoliya, Kitay) v kontekste problemih preemstvennosti pokoleniy. – Barnaul, 2013.
3. Stepanskaya, T.M. Arkhitektura Altaya XVIII – XX vv. – Barnaul, 2006.
4. Stepanskaya T.M. Osobennosti khudozhestvennogo prostranstva G.I. Choros-Gurkina // Kul'turnoe nasledie Sibiri: sb. nauch. trudov / pod red. T.M. Stepanskoy. – Barnaul, 2010. – Vihp. 11.
5. Nekhyadovich L.I. Ehtnoiskusstvoznanie kak mezhdisciplinarnoe nauchnoe napravlenie // Kul'turnoe nasledie Sibiri: sb. nauch. trudov / pod red. T.M. Stepanskoy. – Barnaul, 2010. – Vihp. 11.
6. Parshkov G.V. Stroitel'naya deyatel'nost' vospitannikov arkhitekturnogo klassa Rossiyskoy Akademii khudozhestv na Altae v konce XVIII – pervoy poloviny XIX veka / G.V. Parshkov, A.G. Stepanskaya // Kul'turnoe nasledie Sibiri: sb. nauch. trudov / pod red. T.M. Stepanskoy. – Barnaul, 2011. – Vihp. 12.
7. Chernyaeva, I.V. Khudozhestvennye galerei Zapadnoy Sibiri na rubezhe XX – XXI vekov. – Barnaul, 2013.
8. Stepanskaya, T.M. Tradicii rossiyskoy nauki // Mir nauki, kul'turi, obrazovaniya. – 2014. – № 1(44).

Статья поступила в редакцию 20.03.14

УДК 7.07-05

### **Bibikova A.V. THE BASIC TRAITS OF PERSONALITY AND THE MECHANISM OF SELF-REALIZATION AS A BASIS FOR UNDERSTANDING THE PHENOMENON OF LEADERSHIP IN CREATIVE (PERFORMING) GROUPS.**

This article presents a set of basic personality traits of a leader in creative (performing) groups, differentiated according to their type. In this paper the author uses the methodology developed in the framework of the quantitative content analysis. The purpose of the article is to give the characteristic of the concept of understanding of leadership phenomenon in the creative (performing) teams as a result of the inclusion of the mechanism of self-realization in the light of the views of A. Maslow. The author makes a conclusion about direct linking between the presence of basic personality traits and capabilities of its self-actualization.

**Key words:** leader, leadership phenomenon, self-realization, creative group, basic sets of traits, personal documents, content analysis.

**A.V. Бибикова**, аспирант каф. театрального искусства «Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма», г. Москва, E-mail: aannette@inbox.ru

## **БАЗОВЫЕ ЧЕРТЫ ЛИЧНОСТИ И РЕАЛИЗАЦИЯ МЕХАНИЗМА САМОАКТУАЛИЗАЦИИ КАК ОСНОВА ПОНИМАНИЯ ФЕНОМЕНА ЛИДЕРСТВА В ТВОРЧЕСКИХ (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ) КОЛЛЕКТИВАХ**

Представлен набор базовых черт личности лидера творческого (исполнительского) коллектива, дифференцированный в зависимости от вида возглавляемого им коллектива. В работе применена методика, разработанная в рамках количественного контент-анализа. Цель статьи – характеристика концепции понимания феномена лидерства в творческих (исполнительских) коллективах как результата включения механизма самореализации в свете взглядов А. Маслоу. Делается вывод о прямой зависимости между наличием базовых черт личности и возможностями её самоактуализации.

**Ключевые слова:** лидер, феномен лидерства, самоактуализация, творческий коллектив, базовый набор черт, личные документы, контент-анализ.

Одни и те же социально-психологические закономерности могут по-разному преломляться в коллективах различных видов деятельности. Это касается и достаточно разработанной в социологии категории лидерства. Категория «лидер» и феномен «лидерства» неоднозначны, зачастую строго неопределимы и для того, чтобы можно было ими оперировать, необходимо однозначное понимание, что в данном конкретном случае имеется в виду под «лидерством». В самом общем виде под «лидерством» понимаются «отношения доминирования и подчинения, влияния и следования в системе отношений <...> в группе» [1, с. 212]. Ряд исследователей, характеризуя лидерство как социальный феномен, рекомендуют не смешивать его с руководством, которое, по их мнению, отличается применением специфических форм воздействия, в том числе экономических, организационных, административных [2, с. 532]. В то же время лидерство в чистом виде зиждется на «личных качествах лидера и социально-психологических отношениях, складывающихся в группе» [2].

Однако существует ряд групп высшего развития, получивших в отечественной социальной психологии наименование «коллективов». Под коллективом современными социологами пони-

мается группа, объединённая задачами и целями, разделяемыми всеми её членами. Важнейшую роль в деятельности коллектива играет цель, ради которой он был создан и функционирует. Актуальность исследования, направленного на понимание того, какой тип личности встаёт во главе творческого коллектива, объясняется тем обстоятельством, что деятельность такого лидера (режиссёра, дирижёра) незаменима в творческом процессе и наиболее заметна на сломе эпох, когда привычные нравственные, художественные, этические и эстетические принципы в той или иной степени утрачивают своё значение, вытесняясь новыми нормами и установками. Именно творческие (исполнительские) коллективы транслируют значительную часть ценностей мировой культуры, и результаты их деятельности играют исключительную роль в становлении мышления, духовно-нравственного облика человека, имеют первостепенное значение для интеграции личности в современное общество, в процессе социокультурной адаптации. Таким образом, основной задачей данной работы является выяснение тех особых качеств, базовых черт личности индивида, которые определяют его возможность возглавлять творческий (исполнительский) коллектив.

Творческие коллективы отличаются от прочих предметом своей деятельности. Из коллективов такого рода наиболее изучены научные группы, в то время как исполнительские (музыкальные и театральные-драматические) практически не попадали в поле зрения социологов.

Исполнительский коллектив, возглавляемый лидером, реализует его «творческие идеи» и «творческую мысль». Кроме того, лидер контролирует уровень мастерства каждого из его членов. Чем выше его авторитет, тем эффективнее действие всего коллектива. Одновременно лидер и коллектив отражают не только внутренние взаимоотношения, но и взаимоотношения в обществе, поскольку строят свои отношения так, как принято традицией и социальными нормами.

Осознаваемая лидером цель определяет коллективные цели, интересы, идеалы. В этом случае возникает необходимость в наделении его административными функциями для наиболее эффективного достижения желаемых результатов. Тем более, что зачастую именно лидер организует свою творческую группу или, придя в уже существующую, реформирует ее согласно своим взглядам и ценностным представлениям.

Существуют несколько теоретических подходов, объясняющих генезис лидерства: «теория черт», «ситуационная теория лидерства», «системная теория лидерства» [3, с. 220–221]. В данном исследовании предпринята проверка положений «теории черт» применительно к феномену лидерства в творческих (исполнительских) коллективах. В «теории черт» феномен лидерства объясняется наличием определенных личностных качеств (совокупность психологических черт) человека. По результатам исследования лидеров коллективов различного уровня и видов деятельности был составлен перечень данных черт [3, с. 220]. Такого же рода перечень можно встретить в исследованиях американских психологов Раймонда Кэттелла и Гордона Олпорта.

Наряду с этим современный американский психолог Ральф Стогдилл, сравнивая между собой более 120 аналогичных исследований, пришел к выводу об отсутствии серьезных научных данных по поводу личностных особенностей лидера: «Нет оснований считать, что лидерами становятся люди, обладающие какими-то особыми чертами характера или специфической конфигурацией этих черт» [4, с. 36]. Таким образом, ряд исследователей разделяет взгляды Стогдилла, другие придерживаются ровно противоположных, настаивая на истинности «теории черт».

«Теория черт» имеет своих сторонников, свою систему доказательств неоспоримости, и поныне дополняется и уточняется. Не случайно отдельные рекомендации сторонников теории позднее легли в основу процедур отбора кандидатов на руководящие должности. И, хотя Р. Стогдилл заключил, что не существует связи между наличием определенных качеств и тем, какое место занимает конкретный человек в коллективе, можно сделать заключение, что связь между лидерскими чертами и положением человека в группе, несомненно, существует, но она не прямая. Отечественные исследователи академики А.В. Петровский и М.Г. Ярошевский пришли к выводу, что «если дифференцировать группы по видам деятельности и по уровню группового развития <...> то, может быть, удастся для каждого конкретного вида групп выделить некоторый набор личностных характеристик, которые могут выступать как «качества», присущие лидеру подобной группы» [4, с. 288].

Кроме объективных причин трансформации личности в лидера, существуют и субъективные причины. Лидер как личность и феномен лидерства как процесс в творческих (исполнительских) коллективах существенно отличаются от лидерства и лидеров в коллективах, занятых иными видами деятельности, именно потому, что лидер или создаёт коллектив, или пересоздаёт его для реализации своих идей. «Существует, – говорил Вильгельм Райх, – обязанность высказаться, с которой не могут сравниться никакие другие из многих высоких обязанностей» [6, с. 72]. Речь, разумеется, идёт о художественном, сценическом или музыкальном «высказывании». В данном случае идёт включение механизма самомотивации, что в свою очередь определяет наличие некоторых специфических черт личности лидера творческого (исполнительского) коллектива. Художник, став лидером, может «высказаться» лишь опираясь на созданную творческую группу. Ведь исполнительское искусство – это попытка выразить себя, свою особость через других (членов творческого коллектива) и другое (музыкальный или драматургический текст).

Большая часть деятельности лидера творческого коллектива не улавливается методиками, предлагаемыми социальными психологами. Одарённость, законы её функционирования и проявления не поддаются прямому наблюдению и анализу. Однако многие невидимые стороны творческой личности могут быть познаны через теоретические труды и практические рекомендации самих лидеров творческих коллективов.

Некоторые исследователи отказывают самонаблюдениям лидеров в пригодности для научной практики, поскольку «их высказывания фигурировали, как правило, в жанрах достаточно далёких от научно-теоретического и методологического исследования» [7, с. 3]. Игнорируя зафиксированные самими художниками наблюдения, мы, тем самым, исключаем из исследовательского оборота уникальную информацию, которой более нигде не существует. Такого рода работы в социологии относятся к неофициальным (личным) документам. В них мы видим фактическую картину взаимодействия лидера и его творческого коллектива, изложенную от «первого лица», и находим реальные лидерские черты, необходимые в деятельности с творческой группой.

Для получения необходимой информации были проанализированы труды К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, Г. Крзга, В.Э. Мейерхольда, М.А. Чехова, А.Я. Таирова, Б.Е. Захары, А.А. Гончарова, Н.П. Акимова, Г.А. Товстоногова, О.Н. Ефремова, В. Фуртвенглера, Ш.Я. Мюнша, Б.Э. Хайкина, А.М. Пазовского, Л.М. Гинзбурга, Е.Ф. Светланова, Б.Я. Тилеса, Я. Латам-Кёнига, Г.М. Козинцева, А.А. Тарковского, Р. Клера, С.А. Герасимова, Е.А. Татарского, Ю.Б. Норштейна, Ф. Триоффо, М.И. Ромма, Ф. Феллини, С.М. Эйзенштейна и других художников, оставивших значительный след в исполнительском искусстве.

Самонаблюдения лидеров, зафиксированные в личных документах, позволили решить поставленную задачу: во-первых, определить фактическое наличие базовых лидерских черт личности, возглавляющей творческий (исполнительский) коллектив, во-вторых, определить их набор для лидера соответствующей творческой (исполнительской) группы. Для соблюдения требований валидности были применены процедуры контент-анализа: определялся список документов для сбора исходной информации, изучалось, насколько часто упоминается исследуемый признак в тексте. Из общего массива анализируемого материала были выбраны данные, необходимые для исследования базовых черт лидера творческого (исполнительского) коллектива. Исследуемое содержание анализируемых текстов надёжно фиксирует изучаемые характеристики и их частоту.

Необходимо осознавать, что влияние базовых черт на поведение личности зависит от конкретной ситуации, которая и выстраивает частоту проявления той или иной черты. Различаются общие черты личности, которые могут встречаться у многих людей, и индивидуальные, присущие только данному человеку. И те и другие поддаются изучению на основе различных методик, позволяющих выявить постоянство и регулярность их проявления.

Затем дифференцировано, в зависимости от вида творческого коллектива, были определены базовые черты лидеров конкретных творческих (исполнительских) коллективов: музыкальных и драматических.

Базовые черты личности, в зависимости от того, как они воздействуют на личность, рассматривались в соответствии с классификацией Г. Олпорта как «кардинальные, центральные и вторичные» [8, с. 269]. Под кардинальными понимаются черты, доминирующие, господствующие в структуре личности. Полученная в ходе анализа информация позволила не только перечислить основные лидерские качества, но и ранжировать их. Так, для дирижёра инструментального (симфонического) коллектива кардинальными оказываются «ощущение оркестра как своего инструмента», «дар внушения», «умение мыслить многоголосно», «воля и творческая устремлённость в работе». Центральными считаются черты, воздействующие на многие поступки личности, в данном случае «чувство формы», «талант организатора, педагога» и т.д. Под вторичными понимаются такие черты, которые постоянно присутствуют в структуре личности, но оказывают на неё влияние эпизодически.

Иные базовые черты обнаруживаются в структуре личности лидеров театральных коллективов. Здесь большее значение имеет самомотивация (необходимости художественного высказывания), креативность, педагогические способности, волю и упорство на пути к поставленной цели.



Рассмотренные базовые черты лидера творческого (исполнительского) коллектива присутствуют в личности в виде врожденных потенций, актуализирующихся под влиянием специфических условий деятельности. Но в конечном счёте направленность деятельности определяют кардинальные черты личности.

Установка на реализацию своих способностей и раскрытие творческого потенциала – одна из основ человеческого поведения. Однако наличие тех или иных черт вовсе не гарантирует утверждения статуса лидера. Для того чтобы человек стал лидером, необходима дополнительная мощная самомотивация. Особенно важно это в сфере искусства, в которой особую роль играет личностный фактор: «Произведение искусства незаменимо, как и создавшая его личность, и эта незаменимость и есть главный признак искусства» [9, с. 231]. Здесь под «произведением искусства» понимаются не только произведения, созданные индивидуально, но и те, что возникают в коллективном исполнении. А это, в свою очередь, сплочения исполнительского коллектива на основе предлагаемой лидером интерпретации музыкального или драматического произведения. Таким образом, изучение мотиваций вкупе с анализом «теории черт» позволяет определить причины, по которым конкретная личность становится лидером творческого (исполнительского) коллектива.

Один из виднейших учёных двадцатого века, основоположник гуманистической психологии Абрахам Маслоу, проанализировал биографии и характеристики личностей, известных своими бесспорными творческими успехами. На основе проведённого анализа он составил перечень специфических свойств творческой личности:

- способность эффективно воспринимать реальность и устойчивость по отношению к неопределённости;
- принятие себя и других такими, какими они являются;
- спонтанность в мыслях и поведении;
- сосредоточенность на решаемой проблеме, а не на себе;
- хорошо развитое чувство юмора;
- высокая креативность (творчество);
- озабоченность проблемами человечества;
- склонность устанавливать глубокие межличностные отношения с несколькими, а не со многими людьми;
- способность смотреть на жизнь объективно [2, с. 353].

Нельзя не обратить внимание на явное совпадение перечня свойств «самоактуализирующейся творческой личности», найденных А. Маслоу, и базовых черт лидеров творческих кол-

лективов. Это совпадение не случайно. С одной стороны, совпадает исследуемый объект, с другой – идея о том, что личность не может самоактуализироваться вне творческого процесса: «Самоактуализирующиеся люди, все без исключения, вовлечены в какое-то дело, во что-то находящееся вне их самих. Они преданы этому делу, оно является чем-то очень ценным для них – это своего рода призвание, в старом, проповедническом смысле слова. Они занимаются чем-то, что является для них призванием судьбы, и что они любят так, что для них исчезает разделение «труд – радости». <...> Все они тем или иным образом посвящают свою жизнь поиску того, что я назвал «бытийными» ценностями, т. е. поиску предельных ценностей» [10, с. 50-51].

Цели, которые ставит себе лидер творческого (исполнительского) коллектива, полностью раскрывают его интеллектуальные и психологические черты. Они заметны не только в его непосредственной деятельности, но и в теоретических и практических разработках. Таким образом, практика коллективного исполнительского искусства подтверждает основные положения «теории черт». Сравнивая исследования А. Маслоу с результатами исследований, полученными в данной работе, можно заметить глубинное сходство, объясняемое реальностью изучаемого феномена, фактическим наличием определённого круга базовых лидерских черт в личности лидера творческого (исполнительского) коллектива, которые активизируются при включении механизма самоактуализации.

Результаты исследования позволяют сделать соответствующие выводы:

1. В личности лидеров творческих (исполнительских) коллективов существует набор базовых лидерских черт, варьирующихся в зависимости от того, в каком виде творчества специализируется данная личность.
2. Анализ личных документов лидеров творческих (исполнительских) коллективов подтверждает объективность «теории черт» и позволяет конкретизировать сами эти черты.
3. Подтверждена применимость теории иерархии потребностей (мотивов) А. Маслоу для объяснения феномена лидерства в творческих (исполнительских) коллективах.
4. Обнаружено совпадение *теории черт* и *теории иерархии потребностей*, что подтверждает их истинность, поскольку разными методами, исходя из неодинаковых предпосылок, были получены валидные результаты.

#### Библиографический список

1. Психологический словарь. – Ростов-на Дону, 2003.
2. Современная психология. – М., 1999.
3. Андреева, Г.М. Социальная психология. – М., 2001.
4. Жеребова, Н.С. Лидерство в малых группах, как объект социально-психологического исследования // Психология и психоанализ власти. – Самара, 1999.
5. Петровский, А.В. История и теория психологии / А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский. – Ростов-на-Дону, 1996. – Т. 2.
6. Райх, В. Психология масс и фашизм. – М., 1997.
7. Буянова, Н.Б. Проблема лидерства в художественно-творческом коллективе: структура, мотивация, направленность (Психолого-педагогические аспекты). – М., 2011.
8. Теория личности: познание человека. – СПб., 2003.
9. Конт-Спервиль, А. Философский словарь. – М., 2012.
10. Маслоу, А. Новые рубежи человеческой природы. – М., 1999.

#### Bibliography

1. Psikhologicheskiy slovarj. – Rostov-na Donu, 2003.
2. Sovremennaya psikhologiya. – M., 1999.
3. Andreeva, G.M. Social'naya psikhologiya. – M., 2001.
4. Zherebova, N.S. Liderstvo v malinkh gruppakh, kak objekt socialjno-psikhologicheskogo issledovaniya // Psikhologiya i psikhoanaliz vlasti. – Samara, 1999.
5. Petrovskiy, A.V. Istoriya i teoriya psikhologii / A.V. Petrovskiy, M.G. Yaroshevskiy. – Rostov-na-Donu, 1996. – T. 2.
6. Raykh, V. Psikhologiya mass i fashizm. – M., 1997.
7. Buyanova, N.B. Problema liderstva v khudozhestvenno-tvorcheskom kollektive: struktura, motivaciya, napravlennostj (Psikhologo-pedagogicheskie aspekti). – M., 2011.
8. Teoriya lichnosti: poznanie cheloveka. – SPb., 2003.
9. Kont-Spervilj, A. Filosofskiy slovarj. – M., 2012.
10. Maslou, A. Novihe rubezhi chelovecheskoj prirodi. – M., 1999.

Статья поступила в редакцию 18.03.14