

№ 1(3) 2020

научный рецензируемый журнал

КАНТ

SOCIAL
SCIENCES
& HUMANITIES SERIES

10.00.00 PHILOLOGICAL SCIENCES
17.00.00 ART STUDIES
22.00.00 SOCIAL SCIENCES
23.00.00 POLITICAL SCIENCE
24.00.00 CULTURAL STUDIES

ISSN 2305-8757

ДВА ЭССЕ: О МОЛЧАНИИ И ПОЭТИЧЕСКОЙ
ПАРАДИГМЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ФУРИО ЙЕЗИ •
БЕССЮЖЕТНАЯ СТРУКТУРА В КНИГЕ ЭГВИНЫ ФЕТ
"ПОСЛЕДНИХ ПОЛЕВЫХ БУКЕТОВ ШАПКИ" • БЕККЕТ,
МИНИМАЛИЗМ И ВОПРОС ПОСТМОДЕРНИЗМА
• МАНИФЕСТАЦИИ АРХЕТИПА ВОДА КАК МАРКЕРЫ
ГРАНИЦЫ В РОМАНЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА "ГЕРОЙ
НАШЕГО ВРЕМЕНИ" • ПОСЛЕСЛОВИЕ:
РЕКОНСТРУКЦИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА • ТЕАТР
ИЛЬИ СУРГУЧЕВА В ИСТОРИИ РУССКОГО
ЗАРУБЕЖНОГО ТЕАТРА • КОММОДИФИКАЦИЯ
ДРУЖБЫ: СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ
РЫНКА ДРУЗЕЙ В РОССИИ

Научный рецензируемый журнал открытого доступа, выходит с периодичностью четыре раза в год (январь, апрель, июль, октябрь) и предоставляет возможность опубликовать статью с результатами научных исследований за счет средств издательства по следующим отраслям наук:

10.00.00 Филологические науки, 17.00.00 Искусствоведение, 22.00.00
Социологические науки, 23.00.00 Политические науки, 24.00.00 Культурология



УЧРЕДИТЕЛЬ:
ООО "Издательство
СТАВРОЛИТ"

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР:

Григорьев Анатолий Федорович, д-р культурологии, профессор

Абдуллаева Рена Габиб кызы, д-р искусствоведения, профессор, Институт архитектуры и искусства Нацполиграфической Академии Наук Азербайджана (Баку)

Гречев Сергей Иванович, д-р полит. н., проф., Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского (Н. Новгород)

Косов Геннадий Владимирович, д-р полит. н., проф., Пятигорский государственный лингвистический университет (Пятигорск)

Костина Анна Владимировна, д-р культурологии, д-р филос. н., проф., Московский гуманитарный университет (Москва)

Леш фон Хельмут, д-р музыковедения, Государственный институт музыкальных исследований (Берлин)

Лю Сюянь, д-р филолог. н., проф., Полицейская академия при Министерстве общественной безопасности КНР (Пекин)

Маслова Татьяна Федоровна, д-р социолог. н., проф., Северо-Кавказский социальный институт (Ставрополь)

Прахбакара Джатъяло Рао, профессор лингвистики, Центральный университет Хайларабала (Хайберабат)

Рахаев Анатолий Измаилович, д-р искусствоведения, профессор, этномузыковед, ректор Северо-Кавказского государственного института искусств (Нальчик)

Саламзаде Эртегин Абдулвагаб оглы, д-р искусствоведения, профессор, Национальной академии наук Азербайджана, член-корр. Национальной академии наук Азербайджана (Баку)

ИЗДАТЕЛЬ: ООО "Издательство СТАВРОЛИТ"

ИНН/КПП 2635120079/263501001

Адрес: 355044, г. Ставрополь, пр. Кулакова, 29/3, 44; Тел.: 8(962 4) 52-84-02

E-mail: info@stavrolit.ru, igla_fatal@mail.ru; Сайт: stavrolit.ru

© "KANT: social science & humanities", 2020, № 1(3), 1-100 c.

Главный редактор А.Д. Григорьев

Дизайн обложки М.А. Миряниченко

Техническое редактирование и верстка П.В. Арсентьева

Корректура К.Д. Коптева

Подписано в печать 04.07.2020. Формат 70 х 100 / 8. Бумага офсетная.

Гарнитура MyriadPro. Печ. л. 12,38. Уч.-изд. л. 19,00. Тираж 100 экз. Заказ № 535.



Уважаемые читатели!

KANT: Social science & Humanities фокусируется на специальных и общих теоретико-методологических подходах, характерных для социально-гуманитарных исследований.

Журнал поощряет междисциплинарный подход, связывающий музыку, архитектуру, изобразительное искусство, литературу и социальную и интеллектуальную историю, а также симптоматично отражающиеся изменения в обществе и культурные последствия.

Широкая сфера охвата журнала способствует диалогу о научных проблемах, затрагивающих в различной степени эти области. Каждый выпуск содержит подборку исследований, а также рецензии на недавно вышедшие книги и фильмы.

К публикации принимаются ранее не издававшиеся статьи, отвечающие общим академическим требованиям (аргументированность, структурированность, оригинальность, логичность, согласованность), а кроме того должны быть написаны ясным, живым академическим языком, доступным для понимания в том числе неспециалистом.

Шеф-редактор журнала,
д.полит.н. М.А. Григорьев

Содержание

Агамбен Дж. Два эссе: о молчании и поэтической парадигме в творчестве Фурио Йези -----	5
Чуйкова В.В. Бессюжетная структура в книге Эгвины Фет "Последних полевых букетов шапки" -----	12
Чесни Д.МакКолл. Беккет, минимализм и вопрос постмодернизма -----	16
Погребная Я.В. Манифестации архетипа вода как маркеры границы в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" -----	33
Фокин А.А. Театр Ильи Сургучева в истории русского зарубежного театра -----	40
МакХейл Б. Послесловие: реконструкция постмодернизма -----	52
Григорьев А.Ф. Импровизация и традиция в песенном творчестве гребенских казаков -----	60
Кузнецова П.П. Коммодификация дружбы: специфика функционирования рынка друзей в России -----	69
Брагина Е.А. Политическая социализация молодежи в современных условиях трансформации общества: агенты и факторы -----	74
Гриценко Г.Д. Социологические методы изучения истории Великой Отечественной войны: возможности и ограничения -----	82
Маслова Т.Ф., Смагина М.В. Концептуальные идеи и опыт исследования проблемы безопасной социализации детей (на примере семейного неблагополучия) -----	89

Contents

Agamben G. Two essays: on silence and the poetic paradigm in the work of Furio Jesi -----	5
Chuikova V.V. Plotless structure in the book "The latest wildflowers" by Egvina Fet -----	12
Chesney D.McColl. Beckett, Minimalism, and the Question of Postmodernism -----	16
Pogrebnyaya Y.V. Manifestations of the archetype water as border markers in the novel by M.Yu. Lermontov's "Hero of our time" -----	33
Fokin A.A. Ilya Surguchev's theater in the history of Russian foreign theater -----	40
McHale B. Afterword: Reconstructing Postmodernism -----	52
Grigoryev A.F. Improvisation and tradition in song works of greben cossacks -----	60
Kuznetsova P.P. The commodification of friendship: the specificity of functioning of the market friends in Russia -----	69
Bragina E.A. Political socialization of youth in modern conditions of society transformation: agents and factors -----	74
Gritsenko G.D. Sociological methods of studying the history of the great patriotic war: opportunities and limitations -----	82
Maslova T.F., Smagina M.V. Conceptual ideas and experience of researching the problem of safe socialization of children (example of family dysfunction) -----	89

ЗАМКНУТЫЙ МИР ФИЛЬМОВ "МАЯК" И "ПЛАТФОРМА"

2019 год – наше настоящее, где появляются картины замкнутого мира, неподвластного управлению. "Маяк" и "Платформа" были сняты именно в этот год, и в них есть схожая философия при совершенно самостоятельном и богатом мире каждой картины.

Желание определенности и распланированный календарь – в современности обязательно иметь каждому, кто хочет добиться успеха. Планирование времени не всегда заканчивается исполнением плана, люди забывают про непредвиденное. Герои Ифраим Уинслоу и Горенг хотят пробыть в своих замкнутых мирах определенное время – месяц и полгода, но в одном слу-

чае месяц затягивается, а полгода – это невыносимо длинный срок, выдержать который не удастся. Их расписание нарушено, а распланированное время превратилось в отбывание срока, на который каждый подписал себя сам. Срок годности человеческой жизни неизвестен, поэтому планирование своего времени – это лишь попытка обозначить себе срок.

Объединяет фильмы каторжность, отбываемая по-разному – Ифраим Уинслоу погружен в непосильную работу, разбавляемую пьянством с Уэйком. Он держится, чтобы

не сойти с ума, но оторванность от цивилизации и неизвестность делает его уязвимее. Видения преследуют его, как и Горенга, который видит своих бывших сокамерников, но он не занят работой, поэтому ему сложнее переживать заключение. Герои вынуждены спасаться и жить в мире реалистичных галлюцинаций – продуктов сознания в поисках отдушины или нашествия совести.

Выживание – это единственная цель каждого персонажа этих фильмов. Все хотят вернуться к обычной жизни, но с каждым шагом приближаясь к ней, их отбрасывает назад. Главным героям стремятся объяснить правила существования, но они отказываются верить в эти правила. Приходится переступить че-



Маяк

The Lighthouse, 2019

Канада, США

режиссер Роберт Эггерс

сценарий Роберт Эггерс,

Макс Эггерс

оператор Джарин Блашке

композитор Марк Корвен

монтаж Луиз Форд

рез себя, а значит разрушать, потому что в условиях катастрофы человек не может оставаться прежним.

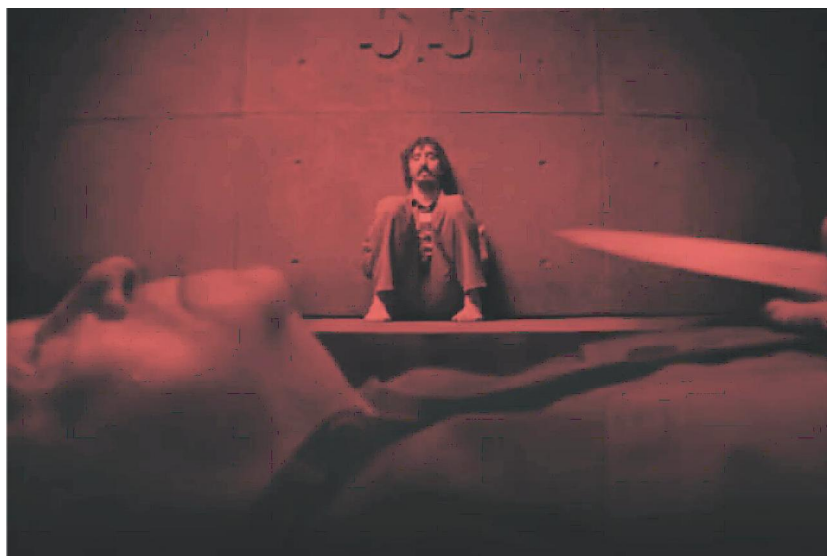
Парадоксально, но персонажи в этих фильмах – идентичные. В "Маяке" – история о двух людях, а в "Платформе" – истории со сменяющимися персонажами. Время внутри "Платформы" из-за этого движется быстрее, а "Маяк" идет медленнее. Но все сокамерники Горенга – разные люди, которые стремятся выжить скорее, чем получить власть над ближним. Люди рядом с Горенгом – это голос, который подсказывает ему, как поступить дальше. Число сокамерников не так важно, как найти выход из Вертикального центра самообслуживания. В "Маяке" же Уэйк единственный, кто знает, как работает маяк и какие тайны он в себе скрывает, поэтому его не могли бы заметить другие персонажи.

Эти истории бунта берут свое начало из мифологических и религиозных сюжетов. Там есть цитаты из мифов и библии, жизнь проявляется в первородных желаниях – жажда пищи, собственной безопасности, борьба за выживание, границы, которые человек может позволить себе переступить. Запретный плод –

это небуквалный элемент, и в его облике в "Платформе" предстает человеческое мясо, которое остается единственной пищей в существующих условиях. Тот, кто позволил его себе – выживет, а остальным придется быть съеденными жертвами естественного отбора среди самого развитого вида – человека.

Главные герои фильмов стоят перед выбором – переступить границу и стать одними из противоположного мира или выбрать другой путь. Они выбирают путь исследования, наблюдения, изучения и познания нового для них мира для того, чтобы однажды возглавить его. Но никто не знает, что именно правит этим миром сейчас – что находится наверху маяка и на нулевом этаже: есть ли чудовище-осьминог – символ потусторонней силы, который решает судьбу кораблей?

Баланс миров нарушен. Жажда узнать все дает героям лишь очередные потрясения. Возникает вопрос: может быть, чтобы сохранить баланс, нужны секреты, которые помогут хранить тайны? Смотритель маяка Уэйк запрещает подниматься на маяк и знает, что рано или поздно каждый его напарник туда захочет



Платформа

El hoyo, 2019

Испания

режиссер Гальдер Гастелу-Уррутия

сценарий Давид Десола, Педро Риверо

оператор Хон Д. Домингес

композитор Арансасу Кальеха

монтаж Елена Руис, Хариц Цубиллага

подняться, а после этого и занять его место на маяке. Он охраняет этот маяк и бережет баланс. Но граница неизвестности становится самой пленящей из границ. Ифраим Уинслоу не хочет верить в приметы и этим отрицает часть мира, в котором находится. Он убивает чаек и накликает на себя беду, еще раз нарушая этим действием баланс. В неопределенности и неизвестности человеку хочется узнать все, но даже узнав все, он вряд ли сможет что-то изменить, но может и навредить. Уэйк не отдает свою власть, а власть порождает борьбу. Каждый хочет быть на высоте, а значит подняться в иерархии.

Иерархия – это принцип построения картины мира в "Платформе". Этажи меняются, а люди – нет, даже несмотря на то, что каждый из них успел побывать на нижних этажах. Люди мечтают о роскоши, а не о равенстве, даже в самых убогих условиях, поэтому не могут распределять то, что дано. Цивилизованность, к которой так долго шло человечество, уступает место инстинктам. И в условиях неудовлетворения первичных потребностей не все люди могут думать о других. И лишь некоторые, независимо от своего места в иерархии этажей, готовы думать не субъективно, а системно, имея представление об общей картине. По справедливости цивилизации, именно эти люди достойны выжить, а по факту выживают те, кто действует, включая инстинкт самосохранения. К такой модели действий привела иерархия – термин общественнознания, которая в обществе функционирует по-другому. Система придумана для людей, но даже находясь внутри, они ее игнорируют.

Приходится думать, что только силой и кровопролитием можно менять мир, потому что люди не хотят слышать других на уровне слов. Так поступают герои фильмов, вооруженные колющими подручными предметами. Люди вынуждены брать оружие, потому что никто не хочет понимать слова. Коммуникационная проблема становится на первый план, потому что система сама по себе не представляет опасности. И самым отчаянным шагом остается послание миру, который останется после нас. И послание это – лишь остатки своей собственной надежды.

В этих фильмах нет вымысла в значении фантастичности, а есть переосмысление и отражение реальности в высокой художественной форме. Мир сакрализован и символичен – это создает монохромность цветов "Маяка" и "туманность" серой тьмы "Платформы". Герои ассоциируются с предметами в их руках – нож, книга, собака, веревка и кукла русалки с дневником Уэйка. Пространство продумано до мелочей и аскетично, в нем и переживают свои лишения и смерти герои, которые хотели изменить мир, который вряд ли изменился после них.

Эти истории могут происходить в любую эпоху, но сняты именно в этот год, а немного позже каждый смог убедиться в реальности катастрофы к началу 2020. Настоящее время нуждается в переосмыслении человеческой свободы, иерархии, отношений между людьми и непробиваемости человеческой системы. Мир замкнут, и, возможно, выход – сделать этот мир открытым для нового.

Валерия Чуйкова

TWO ESSAYS: ON SILENCE AND THE POETIC PARADIGM IN THE WORK OF FURIO JESI

Agamben Giorgio, Lecturer of philosophy at the College International de Philosophie in Paris and at the University of Verona in Italy. His books include *Language and Death* (1991); *Stanzas* (1992); *The Coming Community* (1993); *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (1998); *The Man Without Content* (1999); *Potentialities: Collected Essays in Philosophy* (1999); *The End of the Poem* (1999); *Means Without End: Notes on Politics* (2000) and *Church and Kingdom* (2012).

At the end of March 2020, Giorgio Agamben on the website of Quodlibet publishing house in his essay "Reflections on the plague", concerning more than the events of the epidemic, but what we can understand from the reaction of people to it, the relative ease with which society has taken a set of measures that completely distort normal living conditions, including working relationships, friendship, love, religious and political beliefs. His assumption is that the forms of relationships in society, say, faith-hope-love, were touched, "eaten away" by the plague long before the outbreak, and therefore lost the ability to meet the needs of themselves due to the lack of such. The problem raised by the essays "Image and silence" and "on the impossibility of saying 'I': epistemological paradigms and poetic paradigms in the work of Furio Jesi" actualizes the present day, reducing politics to the incredible performance of a mythological machine that creates nothing from nothing, and thereby demonstrating its own emptiness, which is reflected in language – all that it can give us and what its absence can deprive us of.

Keywords: silence; mythology; Rilke's esotericism; Kafka's parable on Ulysses; silence of the Sirens; language; poetic paradigms; Furio Jesi.

DOI 10.24923/2305-8757.2020-3.1

ДВА ЭССЕ: О МОЛЧАНИИ И ПОЭТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ФУРИО ЙЕЗИ

УДК 18

БАК 24.00.01

В конце марта 2020 года Джорджо Агамбен на сайте издательства Quodlibet в своем эссе "Размышления о чуме", касающихся в большей степени не событий эпидемии, а того, что мы можем понять по реакции людей на нее, относительная легкость, с которой общество приняло комплекс мер, которые полностью деформируют нормальные условия жизни, включая рабочие отношения, дружбу, любовь, религиозные и политические убеждения. Его предположение заключается в том, что формы взаимоотношений в обществе, скажем, вера-надежда-любовь были тронуты, "изъедены" чумой задолго до начала эпидемии и, стало быть, утратили способность удовлетворять потребности в себе в силу отсутствия таковой. Проблема, которую поднимают эссе "Образ и молчание" и "О невозможности сказать 'я': эпистемологические парадигмы и поэтические парадигмы в творчестве Фурио Йези", актуализирует сегодняшний день, сводя политику к невероятной производительности мифологической машины, создающей ничто из ничего, и тем самым демонстрируя свою собственную пустоту, которая отражается в языке, – всё, что он может нам дать и то, чего может нас лишить его отсутствие.

Ключевые слова: молчание; мифология; эзотеризм Рильке; притча Кафки об Улиссе; молчание сирен; язык; поэтические парадигмы; Фурио Йези.

© Агамбен Дж., 2020

© Григорьева М.А.,
перевод, 2020

5

Образ и молчание

В римском пантеоне есть богиня по имени Ангерона, палец ее поднесен к губам, тем самым она повелевает молчать (*ore obligato signatoque* [1]). Принято полагать, что в контексте языческих мистических культов она олицетворяет силу молчания, хотя общепринятое мнение не единодушно. Этимологически говоря, *myein*, корень греческого слова *mysterion*, означает "закрывать рот, заставить замолчать". В начале священных обрядов в Элевсине глашатай "повелел молчать" (*epittatei tēn siōpen*). Говорят, что посвященные в эти Элевсинские мистерии должны

АГАМБЕН Джорджо преподает философию в Международном колледже философии в Париже и в Университете Вероны в Италии. Под его авторством вышли книги *Язык и смерть* (1991); *Stanzas* (1992); *Грядущее сообщество* (1993); *Номо Sacer: Суверенная власть и голая жизнь* (1998); *Человек без содержания* (1999); *Потенциальные возможности: сборник очерков по философии* (1999); *Конец стихотворения* (1999); *Средства без конца: заметки о политике* (2000) и *Церковь и Царство* (2012).

Agamben G. Image and Silence // *Diacritics* 2012. №2. Vol. 40. Pp. 94-98.

Agamben G. On the Impossibility of Saying "I": Epistemological paradigms and poetic paradigms in the work of Furio Jesi // *Theory & Event*. 2019. Vol. 22. № 4. Pp. 1047-1057.

Перевод эссе и аннотирование М.А. Григорьевой.

были хранить молчание относительно того, что они видели и слышали во время своего посвящения. Наш вопрос в том, как понять это молчание. Был ли это запрет, направленный на сохранение тайной доктрины от непосвященных? Или это касалось чего-то действительно невыразимого?

Для начала мы могли бы спросить, какой смысл был в обязательстве хранить молчание, учитывая, что любой человек, включая рабов и, следовательно, потенциально все население Афин, мог быть посвящен в таинство. В своей ранней работе "О философии" Аристотель утверждал, что "посвященным не нужно учиться чему-то (*mathein ti*), но вместо этого нужно быть склонным к чему-то, переживать и подвергаться чему-либо (*pathein kai diatethēnai*)". [2] Потому, возможно, что в древних мистических культах посвященный не усвоил доктрину, которая могла бы быть выражена словами (но должна была быть сохранена в тайне), но вместо этого испытал что-то поистине невыразимое. "Сильный страх перед богами, – читаем мы в гомеровской оде Деметре, – заставляет замолчать голос". [3]

Невозможность говорить и сила молчания имеют две формы: одна -озаряющая светом, а другая – низвергающая дух. В мифе немота часто ассоциируется с изнасилованием. Римляне приводят историю Лары, которая была наказана за ее склонность к сплетням, будучи немой, а затем была изнасилована в священном лесу Меркурием (который воспользовался ее невозможностью говорить). Перед превращением в ласточку Филомела была изнасилована Тереусом, который отрезал ей язык, чтобы помешать ей пересказать его проступок. Персефона, изнасилованная, похищенная и доставленная в Аид, молчала, как мертвая. В каждом из этих случаев молчание – это болезненный опыт лишения речи, неспособности сказать.

В гностической мифологии существующий, вечный, несотворенный Бог содержит в себе женскую фигуру, которая является его молчанием, Сиге. От его союза с Молчанием рождается Мысль. "Сиге, – читаем мы в валентинианском тексте, – мать всех существ, появившихся из Бездны. Тот, кто не сказал, что не может быть сказано, умолк; Тот, кого понимали как невыразимое, объявил его невыразимым". [4] Здесь также молчание проявляется как невозможность сказать, как лишение. Именно в противовес этой бездонной фигуре молчания отцы церкви утверждали первенство *логоса*, в котором Бог открывается. Тем не менее, о силе молчания Хайдеггер писал: "Это изначальное молчание сильнее любой человеческой потенциальности. Никто сам по себе не изобрел языка, то есть был бы настолько силен, чтобы сломить силу этого молчания". [5]

В притче Кафки об Улиссе нам сказано, что молчание сирен более опасно, чем их песни, и что Улисс, который понял, когда его корабль приблизился к ним, что сирены молчали, начал

действовать, чтобы защитить себя от этой тишины, заткнув уши воском и заставив своих людей привязать себя к мачте. [6] В пересказе Кафки молчание сирен представляет нулевую степень песни и, следуя упрямой традиции, которая видит в отсутствии самую крайнюю форму присутствия, также представляет одновременно нулевую и окончательную степень реальности. В этом смысле Хайдеггер мог написать, что мы действительно испытываем язык именно тогда, когда слова подводят нас. Психологи называют *wortbegriff* опытом владения словом на кончике языка без возможности его произносить. Здесь тоже слово, кажется, давит на нас с максимальной силой именно в тот момент, когда его не хватает. Тогда молчание просто невозможно удерживать.

Пример, использованный Этьеном Декру для определения трансцендентных состояний мима и актера, хорошо известен. Мы

должны представить, как он предлагает, двух заключенных. У одного есть свободное тело, но запечатан рот; другой волен говорить, но привязан к столбу. Первый – парадигма пантомимы, второй – актер. [7] В соответствии с правилом, согласно которому мы воспринимаем его как таковое только тогда, когда препятствуют какой-либо способности, пантомима имеет доступ к возможностям жеста только потому, что он или она не может говорить. Но это также означает, что молчание пантомимы выражает сам язык; что пантомима имитирует не вещи, а имена вещей.

Как же тогда думать о молчании, которое не просто невозможно выразить и которое не остается отделенным от языка, но которое дает представление о самом языке? То есть как мы должны понимать молчание не о вещах, а молчание самого языка? Со-

ТО, ЧТО В ЖИВОПИСИ ЗАСТАВЛЯЕТ ЗАМОЛЧАТЬ, – ЭТО СЛОВО (ПОЭЗИЯ), А ТО, ЧТО ГОВОРИТСЯ В ПОЭЗИИ, ЕСТЬ ОБРАЗЫ (ЖИВОПИСЬ), ЧТО ОЗНАЧАЕТ, ЧТО ИХ ОБЩАЯ ЦЕЛЬ – МОЛЧАНИЕ, КОТОРОЕ УСТРАНИЛО ЕГО НЕСКАЗУЕМОСТЬ И КОТОРОЕ СОВПАДАЕТ С ЧИСТЫМ ВЫСКАЗЫВАНИЕМ.

гласно древнему определению живописи, которое Плутарх приписывает Симониду, "живопись – это поэзия безмолвная (*poiēsis siōpōsa*), а поэзия – это живопись, которая говорит (*zōgraphia lalousa*)". [8] То, что Симонид имел в виду не только общую оппозицию, связывающую эти два искусства, но и нечто вроде существенной связи, предполагается в комментарии Плутарха о том, что "оба имеют одну и ту же цель". Что это за общий конец живописи и поэзии? И, в более общем плане, какое отношение устанавливается между изображением и словом, между тишиной и языком? Ответ на эти вопросы возможен только в том случае, если, вернув афоризм к его буквальному значению, мы покончили с редуктивным чте-

нием, согласно которому Симонид просто наблюдает, что образы не говорят. На самом деле молчание – это не изображение, а слово. Живопись, говорит Симонид, делает поэзию немой,

заставляя замолчать слова. Это не просто потому, что в живописи стих перестает говорить, а потому, что в живописи видны слово и его молчание.

Живопись заставляет замолчать язык, потому что она прерывает знаковые отношения между именем и вещью, возвращая, хотя бы на мгновение, вещь к себе, к ее безымянности. Но эта анонимность вещи не та, где чего-то не хватает и не удручающая невозможность сказать, а вместо этого представление вещи в ее чистом произношении. Отделяя имя от вещи, живопись не бросает вещь в бездну Сиге, но позволяет ей проявляться в ее ярком, блаженном произношении. Это проявляется в наивной потребности в названии, которое зритель упрямо ищет, прекрасно понимая, что это ни в коем случае не является необходимым. Название не относится к скрытому значению, которое

нужно перенести на свет, но к чистой именуемости, которая проявляется в тишине слова. (Ингеборг Бахманн, должно быть, думала о таком молчании, когда писала, обращаясь к самим словам: "ни слова, о слова!" [9]).

То, что в живописи заставляет замолчать, – это слово (поэзия), а то, что говорится в поэзии, есть образы (живопись), что означает, что их общая цель – молчание, которое устранило его несказуемость и которое совпадает с чистым высказыванием.

Дело не только в том, что вещь возвращается к своей анонимности, но и в том, что слово, открытое в ее не относящейся к вещи, восстанавливает свой изначально молчаливый статус, тот, что на устах Адама, когда, созерцая существ в их чистой произнесенности, он ждал их, чтобы прошептать им их собственные имена.

История жанра натюрморта выражает особым образом тишину, заключенную в идее живописи как "тихой поэзии". "Тихая жизнь" (*stilleben*), которую этот жанр предлагает глазу, на самом деле находится в тесном контакте со словом. По мнению искусствоведов, натюрморт, или *стиллебен* явился из книги Голландских эмблем, то есть имеет вполне определенные корни происхождения, где представление объекта, отчужденного от его обычного контекста, превращает его в аллереорию. Таким образом, молчание изображения становится гербом, на котором аллегорист надписывает свой девиз (эмблема состоит из изображения и поговорки, или девиза). В этой диалектике между изображением и словом, где они взаимно уничтожают и в то же время взаимно возвышают друг друга, подтверждается симонидевский проект слова, которое заставляет замолчать, и образ, который говорит.

Портрет также – и, в частности, автопортрет – можно увидеть именно таким образом. То, что сразу отменяется и отображается, – не что иное, как собственное имя. Говорящий субъект, который одновременно совпадает с художником и живописью, с

одной стороны, возвращается к своей собственной анонимности, а с другой стороны, как в виде эмблемы, представляет свое собственное имя. По этой причине лицо художника, которому в автопортрете удастся сразу отделить свое собственное имя от самого себя и показать его в метафизическом свитке своего собственного безмолвия (нам нужно только подумать о необычайных автопортретах Эдварда Мунка, Пьера Боннара или Авигодора Ариха), одновременно ошеломлено и благословено, удивлено и счастливо, не названо и переименовано.

Красивое лицо, пожалуй, единственное место, где можно найти истинное молчание. Характер отмечает человеческое лицо всеми не сказанными словами, всеми намерениями, никогда не сбывшимися; лицо животного всегда кажется на грани говорения; но человеческая красота открывает лицо тишине. Молчание, которое преобладает, – это не простая приостановка дискурса, но молчание самого слова: идея языка. По этой причине в безмолвии, и только там, человечество действительно дома.

Примечания:

1. Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, 3.65.
2. Aristotle, "On Philosophy", 87; frag. 15A (Synesius, Dio, 8. 48a). Все переводы цитат пытаются отразить переводы автора на итальянский язык. – Trans.
3. "Ode to Demeter", строка 479.
4. Цит.: Theodoto of Clement of Alexandria, 62; §29.
5. Heidegger, Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein", 218.
6. Kafka "The Silence of the Sirens".
7. Decroux, *Words on Mime*, 47.
8. Plutarch, *Moralia*, De Gloria Atheniensium, 33-46.
9. Дословный перевод оригинала "Kein Sterbenswort / Ihr Worte" гласил бы: "Нет слов смерти, слова". Строки Бахманна переделывают выражение "Kein Sterbenswort sagen" или "не говори ни слова" (Bachmann, *Werke*, 1: 297). – Trans.

Приведены цитаты:

1. Aristotle. "On Philosophy." In *Selected Fragments*, vol. 12 of *The Works of Aristotle*, translated by David Ross, 78-99. Oxford: Clarendon, 1952.
2. Bachmann, Ingeborg. *Werke*. 4 vols. Edited by Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, and Clemens Münster. Munich: Piper, 1978.

3. Clement of Alexandria. The Excerpta ex Theodoto of Clement of Alexandria. Edited and translated by Robert Pierce Casey. London: Christophers, 1934.
4. Decroux, Étienne. Words on Mime. Translated by Mark Piper. Claremont, CA: Pomona College Theater Department, 1985.
5. Heidegger, Martin. Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein." Gesamtausgabe, vol. 39. Frankfurt am Main: Klostermann, 1980.
6. Kafka, Franz. "The Silence of the Sirens." In The Complete Stories, edited by Nahum N. Glatzer, 430-31. New York: Schocken, 1995.
7. Pliny the Elder. Naturalis Historia. Edited by Karl Friedrich Theodor Mayhoff, in the Perseus Digital Library.

О невозможности сказать "я": эпистемологические парадигмы и поэтические парадигмы в творчестве Фурио Йези

Работа Рильке – это экспериментальная лаборатория, в которой Йези какое-то время проверял свои гипотезы относительно "Я" ("Я"-машины) и доводил их до предельной формулировки. В эссе "Эзотеризм Рильке" субъект – "Я" Рильке – появляется расколотым между его бытием как поэта, "чистым и слепым орудием" непознаваемого, побуждающего его писать, и "добровольным изгоем", тем, кто считает себя достойным этой привилегии, и, как таковой, намеренно желает быть поэтом. Рильке переживает этот раскол не как мистик, "который отрекается от себя или надеется отдать себя во власть силы, которая не сокрушит его, пока не уничтожит его волю", а как эзотерик, который "априори признает неудержимость своей собственной воли" и использует свое "Я" как основной элемент спиритического ритуала поэтического творчества "для того, чтобы извлечь из ритуала все, что он даст". [1]

Для Йези эзотеризм Рильке, поскольку он "отдает предпочтение волеизъявлению своего собственного человеческого бытия среди других" [2], таким образом, отходит от индивидуальной гносеологической поэтической модели до самого определения состояния человека, до "нормы бытия человека". [3] Иными словами, в самой струк-

туре познающего и говорящего субъекта есть нечто вроде конститутивного эзотеризма, который имеет форму познающего участника своей собственной экспроприации, формы присутствия, как посвященного, в своем собственном самоуничтожении. В этом смысле быть сознательным, говорить – значит удерживать себя в несоответствии между "временем тайны" и "временем истории" [4], участвовать в тайне своего собственного бессознательного – по словам Йези, признавать "модальность незнания":

"Привилегия и недостаток становятся единым целым – точно так же, как преднамеренный выбор пути изгоя, который стал "слепым и чистым инструментом", единым инструментом эзотерической ритуальной практики. Привилегия прикоснуться к сокрытому знанию и пределы этого знания становятся одним; участие в таинстве представляет собой узкое пространство знаний, и эзотеризм, таким образом, означает признание модальностей незнания". [5]

Подобно тому, как мифологическая машина может функционировать только посредством артикуляции "пустоты бытия" в ее центре, так и "Я"-машина обязательно содержит ядро незнания. И то, каким образом познающий и говорящий субъект держит себя в отношении своей собственной зоны незнания, какие стратегии выбирает, для того чтобы испытать и развить свою собственную тайну – то, как он заботится о себе, в смысле, каким наделяет "заботу о себе" Фуко, – определяет уровень и строгость системы его знаний.

На этом этапе мы можем сформулировать гипотезу, которую Йези никогда не заявляет как таковую, но которая кажется совершенно соответствующей его схеме, если мы до сих пор внимательно следили за его мыслью, – и это то, что для Йези мифологическая машина в конечном итоге называется языком [*linguaggio*], говорящим существом человека. Не случайно первое появление мифологической машины встречается в его "Чтении *"Bateau ivre"* 1972 года, где она используется для объяснения особого устройства поэзии Рембо: "здесь [в *Bateau*

ivre] действует настоящая мифологическая машина, мифологическая машина, производящая мифологии и заставляющая нас верить, что сама машина скрывает миф в своих непроницаемых стенах". Не только, как в тезисе Гумбольдта, который любил цитировать Йези, о том, что каждый язык разбрасывает вокруг себя людей – тех, кто владеет им, – создавая тем самым магический круг, из которого нельзя вырваться, кроме как войдя в круг другого языка, но утверждение Йези о машине может быть

повторено пункт за пунктом о языке: что она [машина] "самодостаточна: она устанавливает свое происхождение вне себя, на самом отдаленном внутреннем пространстве, в сердце своего предсуществования, в тот момент, когда она приводит механизм в действие". [6] Миф – это имя, которое Йези дает неподвижному движителю, скрытому в лингвистической машине, в "сердце ее предсуществования", где говорящее "Я" непрерывно производит свои мифологии на краю зоны незнания.

Что касается языка, то есть нашего собственного существа как говорящего, то все люди оказываются похожими на Улисса перед сиренами в притче Кафки. Их песня – зов, исходящий от языка, из центра зоны незнания, – безусловно, ужасна, настолько ужасна, что не поддаться ей можно только заткнув уши воском и приковав себя к столбу мачты. Однако сирены, добавляет Кафка, имеют в своем распоряжении еще более ужасное оружие, и это их молчание: "И хотя, по общему признанию, такого никогда не случалось, все же возможно, что кто-то мог сбежать от их пения, но не от их молчания". [7] В столкновении с языком, с нашей собственной близкой сиреной, люди могут обнаружить, что она молчит или не существует; мы можем столкнуться с нашей собственной тишиной. (Это отправка точ-

КАЖДЫЙ ЯЗЫК РАЗБРАСЫВАЕТ ВОКРУГ СЕБЯ ЛЮДЕЙ – ТЕХ, КТО ВЛАДЕЕТ ИМ, – СОЗДАВАЯ ТЕМ САМЫМ МАГИЧЕСКИЙ КРУГ, ИЗ КОТОРОГО НЕЛЬЗЯ ВЫРВАТЬСЯ, КРОМЕ КАК ВОЙДЯ В КРУГ ДРУГОГО ЯЗЫКА.

ка необыкновенного прочтения Йези сонетов и элегий Рильке как поэзии, которой больше нечего сказать, а только ищущей риторические возможности выразить свое собственное молчание, чистое утверждение асемантического ядра слова), призванные противостоять этой тишине: "Возможно, он действительно заметил, хотя понимание

здесь находится за пределами глубины слов, что сирены умолкли и держались высоко ближе к богам, и это было всего лишь неким ритуалом, что-то вроде щита". [8]

В конце одного из эссе Йези приводит критику машины, свою крайнюю попытку разобраться в этом, и делает таким образом, что, безусловно, дальнейшее развитие сюжета притчи Кафки можно рассматривать в решительно политическом свете. Столкнувшись с машиной, то есть с собственным мифом, вера и неверие в конечном счете оказываются эквивалентны. Ибо вера и неверие в миф – песня сирен и признание их молчания – это просто два лица одной машины, две маски, навешенные на центральную пустоту языка. Действительно, вполне возможно, что так же, как тишина для сирен, так и впадина в сердце машины, – не что иное, как ее тактическая уловка:

"Машины, по-видимому, претендуют на то, чтобы содержать недоступные реальности; но мы не можем исключать, что именно это может быть их приемом (то есть консервативной силой социальных доминант, допускающих существование машин): намек на неподвижный первичный двигатель, существующий для того, чтобы через неверие вызывать веру исключительно в них, в машины, пустоты, барьеры, построенные из производительных механизмов, которые изолируют человека от того, что не производит, пока последнее не станет очевидно несуществующим".

В тот момент, когда пустота в центре языковой машины совпадает с той, в которой консервативные силы устанавливают свое господство, чтение мифа Йези становится политическим диагнозом, а метафора ма-

шины раскрывает новое, неожиданное значение:

"Но для того, чтобы выяснить, действительно ли так работает этот прием машин и действительно ли они мифологизируют то, чего нет на самом деле, необходимо уничтожить не сами машины, которые будут регенерироваться подобно головам Гидры, а скорее ситуацию, которая делает машины реальными и производительными. Возможность такого разрушения носит исключительно политический характер; с гносеологической точки зрения она сопряжена с риском того, что машины действительно могут быть пусты и, таким образом, их пустота, однажды обнаруженная, может навязать себя как парадоксальную "негативную" машину, производящая ничто из ничего".

Сегодня этот риск сбылся. Машина, которая производит ничто из ничего, – это политика, форма впечатляющего господства, она изолирует и блокирует сердце языкового небытия; она делает молчание сирен своим самым страшным оружием, тайной новой силы, которая управляет, демонстрируя свою собственную пустоту. По этой причине тайна, открывшаяся в тот момент, когда мы начали говорить, может быть разрешена – согласно предположениям Йези – только политически, если под по-

литикой мы подразумеваем победу над сиренами, окончательное разоблачение пустоты "Я"-машины, посвящение в отсутствие тайны.

Если в его заключительной работе, которая называется "Чтением *"Bateau ivre"*, восстание и революция – всего лишь две артикуляции (приостановка времени / правильное время) времени, действующего внутри мифологической машины, то в заключение эссе "Познаваемость праздника" политический жест еще теснее вплетен в трансформацию времени, скрытого в непроницаемых стенах языковой машины.

Примечания:

1. Jesi Furio. *Esoterismo e linguaggio mitologico*. Florence: D'Anna, 1976. 60 p.
2. Ibid. 64.
3. Ibid. 66.
4. Ibid. 58.
5. Ibid. 66.
6. Jesi Furio. *La festa*. Turin: Rosenberg & Sellier, 1977, 197 p.
7. Kafka Franz. *The Silence of the Sirens*. Trans. Willa and Edmund Muir, *The Complete Stories*, ed. Nahum N. Glatzer. New York: Schocken Books, 1971. 431 p.
8. Ibid. 432.

PLOTLESS STRUCTURE IN THE BOOK "THE LATEST WILDFLOWERS" BY EGVINA FET

Chuiikova Valeria Valerievna, student, Screenwriting and Film Studies Department, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov, Moscow

The article examines the etymology and semiotics of the latest artistic language on the example of the book "The latest wildflowers" by Egvina Fet. The book is considered in the aspect of plotless structure, which affects the interpretation of the meaning of texts. Attention is drawn to punctuation, syntactic and word-forming constructions that are used for the most accurate expression of thought. The article examines the stylistic feature of poetics, which serves as a justification for the fact that the texts of this author have a great linguistic and artistic value.

Keywords: etymology; semiotics; plotless structure; stylistic feature of poetics; poetry; Egvina Fet; language and artistic value.

DOI 10.24923/2305-8757.2020-3.2

УДК 82.09
БАК 10.01.08

БЕССЮЖЕТНАЯ СТРУКТУРА В КНИГЕ ЭГВИНЫ ФЕТ "ПОСЛЕДНИХ ПОЛЕВЫХ БУКЕТОВ ШАПКИ"

© Чуйкова В.В., 2020

В статье исследуется этимология и семиотика новейшего художественного языка на примере книги стихов Эгвины Фет "Последних полевых букетов шапки". Книга рассматривается в аспекте бессюжетной структуры, которая влияет на трактовку смысла текстов. Обращается внимание на пунктуационные, синтаксические и словообразовательные конструкции, которые использованы для наиболее точного выражения мысли. Исследуется стилистическая особенность поэтики, которая служит обоснованием для того, что тексты этого автора имеют большую языковую и художественную ценность.

Ключевые слова: этимология; семиотика; бессюжетная структура; стилистическая особенность поэтики; поэзия; Эгвина Фет; языковая и художественная ценность.

Книга "Последних полевых букетов шапки" вышла в Издательстве "Ставролит" и включена в серию "На Кавказе", издана на средства стипендии Министерства культуры Российской Федерации при поддержке Фонда СЭИП.

Тексты Эгвины Фет современны и сложны, поэтому требуют нетривиального и альтернативного подхода к разговору о них. Во всяком сюжетном тексте можно выделить два уровня или аспекта: уровень бессюжетной структуры и фабульно-сюжетный уровень. Конкретные эпизоды действительности подчиняются второму аспекту, а бессюжетная структура выстраивает картину мира, опираясь на неочевидные элементы, которых в сюжете нет.

Бессюжетная структура наполняет все стихотворения автора, суть не может лежать на поверхности, читать лишь сюжетные элементы – большая ошибка в подходе к текстам подобной организации.

Первый ключ к пониманию сложной бессюжетной структуры можно найти в том, как выглядит текст визуально. С первого взгляда заметна необычная пунктуация.

ЧУЙКОВА Валерия Валерьевна, студентка, Сценарно-киноведческий факультет, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, Москва

Знаки препинания нужны, чтобы указывать на характер синтаксической связи. Стихотворения Эгвины Фет держатся не только на синтаксической связи, а на более глубокой и прочной, которая не нуждается в искусственном препинании и приобретает препинание

естественное. Слова разбиты на строчки и строфы – это единственная подсказка при прочтении. Запятая или тире не сделают сложный текст проще, но их

отсутствие освобождает паузы от статичной функции "стоять после слова". Но не все тексты освобождены от знаков препинания, во многих они стоят на своих местах, а значит, автор предлагает нам четкое прочтение и придает паузам важность и отмеренную длительность. Нерегулярная пунктуация в книге – это определение текстов по семантическим группам, где каждый знак имеет разное значение.

Так же препинание указывает на последовательность действий, создавая хронологию:

"бредли тропой не хоженной никем
и ноги расцарапали в полосу
втек разговор в физическую плоскость
минувшего цветенья хризантем".

После первых двух строчек предполагается знак, но его нет, и нет ответа, какое из действий происходило раньше. Но отсутствие паузы указывает на одновременность случившегося, не подчиняя пунктуацию хронологии текста. Сюжет данной строфы ясен, а понимание картины мира данного отрывка происходит за счет пунктуационного кода.

Неслучайна и орфография, выражающаяся в написании имен собственных со строчной буквы: "только ли перегоны метро и поплавок сам...", "на суженные лица мо-

ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ НУЖНЫ, ЧТОБЫ
УКАЗЫВАТЬ НА ХАРАКТЕР СИНТАКСИЧЕСКОЙ
СВЯЗИ. СТИХОТВОРЕНИЯ ЭГВИНЫ ФЕТ
ДЕРЖАТСЯ НЕ ТОЛЬКО НА СИНТАКСИЧЕСКОЙ
СВЯЗИ, А НА БОЛЕЕ ГЛУБИННОЙ И ПРОЧНОЙ,
КОТОРАЯ НЕ НУЖДАЕТСЯ В ИСКУССТВЕННОМ
ПРЕПИНАНИИ И ПРИОБРЕТАЕТ ПРЕПИНАНИЕ
ЕСТЕСТВЕННОЕ.

дильяни...". В данном значении имя собственное трансформируется в имя прилагательно, становясь признаком и приобретая нарицательность, а не называя конкретного человека. Фамилия превращается в признак того, кто его носит, то есть приобретает сим-

волическое значение. Географические места тоже написаны со строчной буквы: "на камбардинской, возле пионера...", "на камергерском переулке номер два...".

Имя собственное переходит в нарицательное. В русском языке такой прием встречается в переносе значений слов-топонимов "ходынка" или "камчатка". Места вобрали в себя значение происходящих на них событий и стали обозначать события. Модильяни – такой же образ изображения лица, как и Камчатка – образ отдаленного места. Такое использование не встречалось в классической русской литературе, его можно считать новаторским, потому что это проявление процесса семиозиса – превращения в знак.

В книге есть и стихотворения с окказионализмами "вснегумилёв..." и "линяют майкамайкартонслова...". Здесь авторский шифр замечен сразу – слова написаны слитно, окончание одного – начало другого. Словесная связь обозначена буквально. Сливаются в одно не только созвучие, но и значение, при этом такая конструкция стоит сразу, делая открытым именно начало, а не привычный конец. Автор нашел возможность передать одним словом все и сразу, это еще одна графическая подсказка к пониманию того, что скрывается за сюжетом.

Второй ключ к пониманию бессюжетной структуры – стилистика. Употреблены слова, которые можно услышать крайне редко: *шпалеры, излет, облатка, ротозеи, тщиета*. Не слышав ранее этих слов, можно догадаться об их значении, потому что их одноко-

ренные слова широко используются в языке, но не имеют должной художественности. Аналогично употребление и отглагольных слов: вознамерив, схоронясь, изобличал, вздыбилось. Здесь употреблены книжные формы, создающие стиль речи. Качественный художественный язык предполагает определенную стилистическую принадлежность.

Например, в словосочетании *"супружница стыда"* употреблено сниженное разговорное слово *"супружница"* для того, чтобы *"стыд"* ощущался более принизительно и укоряюще.

Стихотворение *"мы спешили в беспечности рассады..."* начинается с глагола, превращающегося в историзм. Многие глаголы в тексте употреблены в прошедшем времени, но именно слово *"спешили"* содержит не только указание на прошлое, но и ощущение далекости

и частной исторической значимости событий.

Аналогичная атмосфера складывается и в стихотворении *"предлог любви при-*

оритет незнания...", где есть устарелое слово *"мирянин"* и глаголы прошедшего времени. Но в данной ситуации употребление историзма *"растягивает время"* поправки и неопределенности героя, получившего приговор.

Приведенные выше слова создают сюжет, но имеют под собой крепкую бессюжетную структуру. Стилистика языка Эгвины Фет расширяет время текста и дает значениям слов точность и единичность прочтения. К каждому событию выражено авторское отношение, считать которое необходимо через стиль речи, составленный из разных пластов языка, эстетически сочетающихся между собой.

Третий ключ к пониманию бессюжетной структуры книги *"Последних полевых буке-*

тов шапки" – это выразительность художественного языка. Метафоры наполняют реальность текстов, но новая природа и новейший язык требуют отдельных определений выразительных средств, используемых Эгвиной Фет.

В стихотворениях автора есть особенный способ перехода от точки А в точку Б: *"а помнишь как вчера еще идешь и в слово птица входит слово нож"*, *"выдавлив тело из света полоски во тьму"*, *"квадраты нивы переходили в тонкие извивы, затянутые в крепкие жгуты"*.

Эта конструкция имеет отношение к элементу определения метафоры: *"процесс, каким этот объект осуществляет функцию"*, но процесс здесь не столько важен и описан, как само событие. Метафору такого характера можно назвать акселерированной – процесс происходит сам собой, ускоряется, не име-

ет описания и при этом не мешает осуществлению функции. Образ в акселерированной метафоре *"трансгрессирует"*, нарушая обыден-

ный порядок вещей, совершая трансформацию необъяснимым процессом. Это выходит за рамки конвенциональных представлений о метафоре.

Помимо этого, особой выразительностью в текстах обладают местоимения: *"и молча в траве остывает ничье"*, *"мне чудилось ничье прикосновение"*, *"мало кто заметит"*. За отрицательными местоимениями, как и за относительными, стоит воображаемое лицо. Присутствие этого же *"лица"* есть и в словосочетании *"с себя снимая слух"*, которое по этому принципу можно назвать фантомной метафорой. Объект, находящийся в конкретном контексте, не определен, и можно только предполагать, кто может быть этим объектом. Это делает личность лирического героя загадочной, наталкивая на мысль, что у него существует альтер-эго.

ОБРАЗ В АКСЕЛЕРИРОВАННОЙ МЕТАФОРЕ
"ТРАНСГРЕССИРУЕТ", НАРУШАЯ ОБЫДЕННЫЙ
ПОРЯДОК ВЕЩЕЙ, СОВЕРШАЯ
ТРАНСФОРМАЦИЮ НЕОБЪЯСНИМЫМ
ПРОЦЕССОМ. ЭТО ВЫХОДИТ ЗА РАМКИ
КОНВЕНЦИОНАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О
МЕТАФОРЕ.

Из вышесказанного следует, что автор искусно пользуется языком. Смысл текстов раскрывается в упоминании слова, как героя: *"слово свернулось в испуге"*, *"в слово птица входит слово нож"*, *"вздыбилось слово и потекло по вене"*, *"обрушив всю тещу запаса слов"*. Слово – это неизменно фигурирующий предмет, который выступает в разных ипостасях. Именно слово может считаться главным героем книги, потому что оно должно быть донесено и со стороны заключенного в нем смысла и со стороны единицы языка. "Запас слов" представлен как набор, необходимый для выживания. Формулировка многомерна и многозначна, как и каждый образ в книге. За каждым значением скрывается потайное, смысл которого отсылает к языку и к возможности беспрепятственного существования подобной словесной связи. Например, в строчке *"носком ботинка в брусчатую пасть"* слово "пасть" воспринимается, как "в пропасть" – дыру, углубление. Но "пасть" обладает олицетворенностью, потому что принадлежит живому существу. Назвать это средством выразительности мало, потому что оно нацелено лишь на использование языка. Но в текстах Эгвины Фет многие средства выразительности сложны и им нельзя дать название, а значит, можно сделать вывод, что автор создает язык, а не только им пользуется.

В преимущественном большинстве стихотворений книги "Последних полевых букетов шапки" есть рифма. В поэзии рифма служит интригой, благодаря которой читатель продолжает читать до конца текст, в котором может не быть сюжета. Несмотря на насыщенность языка и изобретательность в области речевых фигур, автор пользуется классической системой рифмовки. Она строит мост между контркоммуникативны-

ми механизмами создания смысла и коммуникативным способом прочтения рифмованного текста. Благодаря этому критерию тексты могут рассчитывать на широкий круг читателей. Горизонт читательского ожидания оправдан – в стихотворении есть ритм и рифма, которые готовят к восприятию сложного семантического поля.

Помимо проанализированных выше произведений, в книге есть и два цикла стихов иронической специфики "Животное явление" и "Отчественные записки". Истинный смысл этих текстов скрыт или противоречит явному смыслу. *"Яви нам чудо тигра в козьей шкуре"* – строчка, в которой оксюморон накладывается на иронию, а по интонации звучит, как призывное патетическое заклинание или настоятельное требование "чуда" в повелительном наклонении.

Любое произведение, представляющее художественную ценность, должно раскрываться не только в горизонте сюжета, но и в горизонте языка. Проанализированные аспекты бессюжетной структуры книги Эгвины Фет "Последних полевых букетов шапки" дают понять, что тексты имеют особенную языковую ценность. Автор показывает важность языка, заключая именно в нем все ключи для понимания картины мира.

Глубина бессюжетной структуры и содержательность языка делают стихотворения Эгвины Фет выходящими за рамки представлений о текстах. Потому что текст ограничен, а мир бесконечен, и главный показатель ценности текста в том, что он выходит за привычные границы и приближается к бесконечности.

Литература:

1. Фет Э. Последних полевых букетов шапки: стихи / Э. Фет. – Ставрополь: Ставролит, 2019. – 84 с.; илл. – Серия "На Кавказе".

BECKETT, MINIMALISM, AND THE QUESTION OF POSTMODERNISM

Chesney Duncan McColl is Associate Professor of Comparative Literature in the Department of Foreign Languages and Literatures of the National Taiwan University in Taipei. He has a Ph.D. in Comparative Literature from Yale University and has published articles on Proust, Faulkner, Beckett, Coetzee, and various topics in film studies.

This article addresses a simple question: Is Beckett a postmodernist writer? Of course, the question is not so simple at all, for it begs a number of other tricky questions that get only more complicated as we address them: How am I defining modernism and postmodernism? What does the post in postmodernism signify? And in any case, Beckett's work does not suffer from not fitting easily into either of these categories or periodizations, so who really cares? Yet all the same, it seems that if postmodernism has any analytical value as a category, a style, or a "cultural dominant" applied to literature (in Fredric Jameson's appropriation of Raymond Williams's term), then Beckett is a crucial test case: He follows perhaps the most exemplary of prose modernists, James Joyce, and produces a body of work which is very much unlike that of his famous predecessor and compatriot/co-exile, as well as that of the subject of his youthful scholarly interest (another quintessential prose modernist), Marcel Proust. Beckett clearly, and not just temporally, comes after these modernists and their moment. His defining war is the Second, not the First. His childhood was not that of the *fin-de-siècle*; his abandoned homeland was the Republic of Ireland; his exile was so famously marked by the change of language in order to achieve what he called "the right weakening effect" [2] in a clear attempt to escape the style of Joyce in the language of Proust, and thus attain a style all his own. If post simply means after, then Beckett is perhaps the first great postmodernist. But we all know it is not so simple.

Keywords: Beckett; modernism; postmodernism; Proust; Joyce.

DOI 10.24923/2305-8757.2020-3.3

УДК 821.111+82.02

ВАК 10.01.03

© Чесни Д.МакКолл, 2020

© Григорьева М.А.,
перевод, 2020

Chesney D.McC. Beckett,
Minimalism, and the
Question of Postmodern-
ism // Modernism/mod-
ernity. 2012. Vol. 19. №4.
Pp. 637-655.

**ЧЕСНИ Дункан
МакКолл**, доцент
кафедры Сравнительной
литературы на факуль-
тете Иностранных
языков и литературы
Национального тайвань-
ского университета в
Тайбэе. Докторская
степень в сравнительной
литературе из Йельского
университета, опублико-
вал статьи о Прусте,
Фолкнере, Беккете, Кутзи
и по различным темам в
области исследования
кино.

БЕККЕТ, МИНИМАЛИЗМ И ВОПРОС ПОСТМОДЕРНИЗМА

В этой статье рассматривается простой вопрос: является ли Беккет писателем-постмодернистом? Конечно, этот вопрос вовсе не так прост, поскольку он порождает ряд других сложных вопросов, которые усложняются по мере их решения, когда мы обращаемся к ним: что понимать под модернизмом и постмодернизмом? Что означает "пост" в постмодернизме? В любом случае, работа Беккета не страдает от того, что не вписывается ни в одну из этих категорий или периодизаций, и кого это действительно волнует? Тем не менее, похоже, что если постмодернизм имеет какую-то аналитическую ценность как категория, стиль или "культурная доминанта" применительно к литературе (в том смысле, в каком Фредрик Джеймсон использовал определение Рэймонда Уильямса), то Беккет является решающим контрольным примером вслед за самым классическим из модернистов, Джеймсом Джойсом, и создает корпус работ, который существенно отличается от его знаменитого предшественника и соотечественника/со-изгнанника, а также от предмета его юношеского научного интереса (еще один представитель модернизма), Марселя Пруста. Беккет, безусловно, следует за ними. Его определение войны - Вторая, а не Первая. Его детство не было детством *"fin-de-siècle"* ("болезнь века"); его покинутой родиной была Ирландская Республика; его изгнание было так отмечено сменой языка, чтобы достичь того, что он называл "правильным ослабляющим эффектом" [2], в явной попытке избежать стиля Джойса на языке Пруста и таким образом обрести свой собственный стиль. Если "пост" просто означает "после", то Беккет, пожалуй, первый великий постмодернист. Но мы все знаем, что это не так просто.

Ключевые слова: Беккет; модернизм; постмодернизм; Пруст; Джойс.

Все по-старому. Ничего никогда. Новая попытка.
Новая неудача. Не имеет значения. Попробуй снова.
Снова провал. Лучше провал.

Сэмюэл Беккет, 1983

Искусство обвиняют в бедности, сознательно подвергая ее своей собственной... Вместе с оскудением средств, которое влечет за собой идеал невежества..., то, что пишется, рисуется и сочиняется, также нищает: самые передовые искусства толкают это обеднение на грань безмолвия.

Теодор У. Адорно

Постмодернизм как американский авангард

Утверждалось, что постмодернизм по сути является американским феноменом. Согласно Антуану Компаньону, французское понимание модерна происходит от Бодлера и Ницше, а "бодлеровский модерн, меланхолический и дандифицированный" включает в себя постмодерн как осознание конца истории и отказ от модернистской логики преодоления, с его диалектикой прогресса, которая воссоздает старый религиозный мессианизм". [3] Таким образом, французы (и мы никогда не должны забывать, что большинство крупных произведений Беккета было написано во Франции, на французском языке), не причисляют Беккета к

постмодернизму, но это ничего не скажет нам об их отношении к англо-американскому пониманию современности. В Германии, пожалуй, все сложнее, но обсуждение этого вопроса не имеет отношения к нынешнему эссе. [4] Давайте просто примем сейчас этот тезис: постмодернизм – американский. Почему?

В одной из ранних, но наиболее проницательных дискуссий о постмодернизме, после "Великого раскола", Андреас Гюйссен

УВЕЛИЧИВАЮЩИЙСЯ ДОСУГ РАСТУЩЕГО КЛАССА ПОРОЖДАЛ СПРОС И, СЛЕДОВАТЕЛЬНО, РЫНОК ИСКУССТВА, ЧЕРЕЗ КОТОРЫЙ МЕНЯЛИСЬ САМИ ПОНЯТИЯ ИСКУССТВА, ХУДОЖНИКА, ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА И ПОТРЕБЛЕНИЯ. РОСТ ЭТОГО РЫНКА БЫЛ ЧАСТИЧНО ЗАМАСКИРОВАН ИДЕОЛОГИЕЙ АВТОНОМИИ.

дает убедительный отчет о развитии американского авангарда в 1960-е гг. По мнению Гюйссена, прежде всего необходимо отличать исторический авангард в Европе от модернизма. Писатели и художники-модернисты следили за развитием искусства XIX века *эстетической автономии* – берущего начало от Канта и Шиллера, но настроенного против романтических концепций органического отношения искусства к природе и обществу и его (революционного) политического призвания (как, например, у парнасцев). Модернизм был реакцией против разрушения традиций и систем верований, вызванных господством буржуазии, промышленными революциями, урбанизацией и т. д. Увеличивающийся досуг растущего класса порождал спрос и, следовательно, рынок искусства, через который менялись сами понятия искусства, художника, художественного производства и потребления. Рост этого рынка был частично замаскирован идеологией автономии. Искусство было освобождено от своих придворных, ритуальных и религиозных ролей в результате разрушения системы покровительства, и таким образом художник стал свободным, его работа служила только художественным целям. Но в то же время ценность его

труда определялась рынком и понималась как объект потребления. В радикальном контрасте с этой автономизацией исторический авангард (например, футуризм, Дада, конструктивизм, ранний сюрреализм и больше того Марсель Дюшан) оспаривали именно эту автономию в сфере искусства и при этом активно отвергали "институциональное искусство" и общество, его создавшее. Авангард 1910-1920-х годов (следуя политизированной предыстории XIX века)

определил в качестве своего врага институт искусства как инструмент буржуазной легитимации и, таким образом, был политическим и антибуржуазным насквозь. Как выразился Петер Бюргер, "[исторический] авангард намеревается уничтожить автономное искусство, что означает, что искусство должно быть интегрировано в практику жизни" [5]. Два примечания: во-первых, в то время как практикующие Дада и им подобные выступали против "институционального искусства", они не замечали консолидированной "индустрии культуры", поскольку она еще не существовала как таковая. Они были против идеологии искусства и общества, интересам которого оно служило. Во-вторых, одним из источников, на который можно опираться в ответ на высокое искусство XIX века, была "популярная культура", то есть практика, основанная на сохранившихся популярных традициях песни, изобразительного искусства или ремесленных традиций и так далее. [6]

Америка, утверждает Гюйссен, не имела авангардного элемента в модернизме, поскольку искусство не было инструментом буржуазной легитимации. Напротив, в некотором смысле само искусство, как таковое, было несколько радикальным в Америке или, во всяком случае, не представляло такой же угрозы для социального статус-кво. Таким образом, модернисты, неотделимые от несуществующего авангарда, служили установлению более или менее высокого художественного идеала. Таким образом, только в ближайшую послевоенную эпоху, в Америке Эйзенхауэра, искусство институционализируется вместе с самодовольным чувством комфорта и международной легитимностью, и именно эту ситуацию американские авангардисты в 1960-х годах принимают за вызов – то есть поп-арт, оп-арт, минимализм, перформанс-арт, концептуальное искусство и так далее. Однако это авангардное движение в Америке отличалось, утверждает Гюйссен, тем, что (а) средства массовой информации и культурная

индустрия были консолидированы в крайней степени, и поэтому многие массовые промышленные продукты можно было ошибочно принять за "массовую культуру" в прежнем значении этого понятия; и (б) в климате Холодной войны (маккартистское замалчивание организованных левых, среди прочего) эти движения не имели последовательной политически враждебной ориентации. "В то время как постмодернизм [то есть американский авангард] восстал против культуры и политики 1950-х годов, ему, тем не менее, не хватало радикального видения социальных и политических преобразований, которые были столь существенны для исторического авангарда". [8]

Авангардное искусство стремилось устранить дистанцию между искусством и жизнью, трансформируя и то и другое (например, русский конструктивизм, пока он существовал, или сюрреализм). Но "вместо того чтобы стремиться к посредничеству между искусством и жизнью, постмодернистские эксперименты вскоре стали оценивать как типично модернистские черты, такие как саморефлексивность, имманентность и неопределенность". Таким образом, "постмодернизм был в опасности, – пишет Гюйссен, – потерять место в культурной оппозиции с самого начала". [9] Поп-артисты, особенно Энди Уорхол, пытались сбавить дистанцию между искусством и популярной культурой, а следовательно, между искусством и жизнью, в некотором более или менее ироничном смысле. Но что же представляли собой эти образцы массовой культуры, эти суповые банки Кэмпбелла, Мэрилин и тому подобные, если не товары массового потребления на службе капиталистической экспансии, или, скорее, их образы: зрелища (предмета потребления) как товара? Ирония в том, что некоторая схожесть между искусством и товаром (то есть рынком) окажется слишком убедительной и едва различимой. В конце концов, искусство – если оно все еще существует – не может иметь почти никакого смысла, кроме,

в лучшем случае, этой иронии, а в худшем – окончательного подтверждения этого положения вещей в упражнениях в нарциссизме (художник как звезда медиа), в расширении художественной индустрии и увеличении прибыли от искусства, в нарकोкультуре 70-х годов и так далее.

"Проблема постмодернизма, – заключает Гюйссен в ставшем уже привычным тезисе, – состоит в том, что он низводит историю на свалку устаревшей эпистемы, радостно утверждая, что история не существует, кроме как текст, то есть как историография". [10] Критический элемент мышления, рожденный историей и ее повествованиями, утрачен, а "великая пропасть" между высоким искусством и массовой культурой (все еще несовременной феодальной культурой, или китчем), существенная для нарративов модернизма, уже не имеет отношения к постмодерну. Здесь устанавливается связь с историческим авангардом, а также различие. Американский авангард – это поп-арт, минимализм, концептуальное искусство и так далее, и это также начало постмодернизма.

Если постмодернизм – это деполитизированный авангардный элемент Америки, то он кажется тем более подходящим для Сэмюэля Беккета. Однако один из первых великих сторонников и идеологов постмодерна, Ихаб Хасан, фактически дал определение работ Беккета в книге 1967 года "Литература безмолвия: Генри Миллер и Сэмюэл Беккет", а затем в "Расчленении Орфея" (1971, 1982) и очерке о "Постмодернистском повороте" (1987), а также в некоторых ключевых критических текстах постмодернизма. В списке дихотомий Хасан пытается охарактеризовать постмодернизм в послесловии ко второму изданию "Орфея" в 1982 году, сохраняя при этом своего рода дифференциацию между авангардом и модерном, связанную с тем, о чем мы только что говорили. Ключевым словом, которое он определил для постмодернизма, стала "неопределенность", смесь неопределенности и

имманентности, конечным результатом которой являются "открытая, игривая, оптаивная, временная (открытая во времени, а также в структуре или пространстве), дизъюнктивная или неопределенная форма, ирония в дискурсе, отсутствие "прозрачной идеологии" и переломов, стремление к диффузии, призыв к сложному, членораздельному молчанию" [11]. Напротив, для работ модернистов характерны четко обозначенная природа происхождения, форма, цель, замысел, иерархия персонажей, мастерство, присутствие, метафизика и так далее. Если мы признаем, что все эти качества имеют место быть в постмодерне (и модерне), у нас все еще остается фундаментальный вопрос: почему? Что же привело к этому разлому? Хасан не предлагает ответа, не из-за какого-то предполагаемого постструктуралистского вопроса о причинности, а скорее потому, что она не была ясна ему в 1982 году.

Модернизм Гринберга

Не вдаваясь далее в очерк хорошо известной теперь истории постмодерна, я хочу вернуться к точке отсчета, когда американский авангард развился в то, что многие назовут "постмодернизмом". Однако опуская ось Дюшан-Кейдж-Уорхол, я хочу сосредоточиться на раздражении и истощении, "апокалипсисе через сокращение" [13] и другом великом художественном движении 60-х годов: минимализме.

Согласно авторитетному мнению Клемента Гринберга о модернизме (или о том, что он называет "авангардом") в статье "Авангард и китч" (1939), стремление современных художников расширить список основных художественных материалов, "вслед за дисциплинами и процессами искусства и литературы" [14] неизбежно, как генезис абстрактного". [14] Свою позицию на этот счет он сформулировал более четко шестнадцать лет спустя:

"Похоже, что закон модернизма, то есть закон, применимый почти ко всему искусству, которое остается по-настоящему живым в наше время, – состоит в том, что условности, не имеющие суще-

ственного значения для жизнеспособности среды, отбрасываются сразу же, как только они легитимизируются. Процесс самоочищения, судя по всему, остановился в литературе просто потому, что последняя имеет меньше условностей, которые нужно устранить, прежде чем прийти к тем, которые для нее более существенны". [15]

Приводя это красочное замечание о литературе и о нас самих, здесь появляется тезис Гринберга о плоскостности: "только плоскостность уникальна и исключительна для изобразительного искусства", – пишет он в 1960 году. [16] Таким образом, кубизм, а не сюрреализм является законной современной живописью, как и ее расширение в абстрактный экспрессионизм. Еще одно интересное утверждение из этой статьи: "суть модернизма заключается в том, чтобы ... использовать характерные методы дисциплины для критики самой дисциплины, не для того, чтобы ниспровергнуть ее, а для того, чтобы укрепить ее в области своей компетенции". [17] Модернизм как самокритика, автономия, чистота и (формальная) компетентность.

Снова я, кажется, немного отдалился от Беккета, но чудесные годы Джексона Поллока (1947-1953), а также первые триумфы в абстрактном экспрессионизме Барнетта Ньюмана и Марка Ротко в конце 40-х, в точности соответствуют, хотя и не имеют отношения к грандиозному беккетовскому "неистовому письму", (как Ноулсон, ссылаясь на Беккета, называет период 1946-1953) [18] периода, который подарил трилогию из романов ("*Моллой*", "*Малон умирает*", "*Безымянный*"), и "В ожидании Годо". То же самое можно сказать и о связанных с этим достижениях в области живописи – Беккет был ее страстным почитателем – в Европе и европейской традиции: работах Лусио Фонтаны, Джозефа Альберса, Альберто Бурри, Ива Кляйна, а во Франции – американца Элсворта Келли. Более того, причина, по которой я упомянул знаменитый тезис Гринберга – недавнее и очень мощное прочтение Беккетовских работ, которое, хотя и не имеет никакого отношения к Гринбер-

гу, звучит тем более убедительно именно в этом свете: "Беккет абстракционист" Паскаль Кассановой (1997), недавно опубликованное в английском переводе как "Самуэль Беккет: Анатомия литературной революции" (2006). Опуская несколько страниц книги, перейдем к тому, что по словам Казановой, что Беккет – это писатель, который воплощает в жизнь литературную абстракцию (эквивалент модернистского императива Гринберга, но Беккету это удастся лучше, чем другим). В своем исследовании Казанова сосредотачивается не на самых известных пьесах ("*Годо*", "*Конец игры*" и "*Счастливые дни*"), не на великолепной последовательности из четырех романов (Моллой через "Comment C'est") и, конечно же, не на англоязычных романах, а на более поздних прозаических произведениях, кульминацией которых является последний шедевр Беккета, "*Худшему навстречу*" (1983), который утверждает она:

"Это не воплощение нигилистической позиции или представление онтологической трагедии, а своего рода совершенное поэтическое искусство: Беккет представляет свою теорию литературной абстракции на практике и разрабатывает абстрактный текст в тот самый момент, когда объясняет, как он его пишет". [19]

"Худшему навстречу" – это "чистый объект языка, который полностью автономен" [20]. Не вдаваясь далее в волнующие рассуждения Казановой, ясно, что она придумала радикально новый способ понимания Беккета и что она твердо помещает его в традицию модернистского пуризма или самоочищения. И эта форма пуризма у Беккета, безусловно, является формой минимального или минимизирующего искусства, которое не является (пока) минималистским, или, по словам, например, Карла Локателли, "вычитающим" [21]; но представляет собой поиск, по словам Беккета, "меримого минимумом" [22] искусства. Чего не хватает Казановой (как и Локателли), так это хорошего объяснения того, почему это происходит, в более широком смысле, чем просто литературная ис-

тория, о которой у нее действительно полные представления.

Беккет и живопись

Личный интерес Беккета к живописи и изобразительному искусству хорошо известен; точно так же хорошо известно исследователям Беккета, что ни один из художников, о которых я только что упомянул, не был отмечен Беккетом, если он даже знал об их существовании. Работы Беккета об искусстве и художниках, как произведения, собранные в *Disjecta*, так и дискуссии, главным образом с Томом МакГриви, которые мы видим в письмах, довольно широки по диапазону, но предлагают совершенно иной набор художников, чем восходящие нью-йоркцы, чем те, которых будет чествовать Гринберг и которые станут частью знаменитого смещения центра тяжести художественного мира из Парижа в Нью-Йорк, или их европейские коллеги, о которых я упоминал выше. [23]

Познания Беккета в области искусства не носили ненаучный или интуитивный характер, можно сказать, они были эмпирическими, то есть плодами "неустанного блуждания по музеям и выставкам" [24] в Дублине, Лондоне, Париже и особенно по всей Германии зимой 1936-1937 годов. Беккет, по-видимому, обладал хорошим сформировавшимся вкусом, но гораздо интереснее здесь его собственная оценка, основанная на основательных

суждениях о современном искусстве, как замечательно это было выражено в трех "диалогах" с Жоржем Дютюитом в 1949 году. Современники, наи-

более прославленные Беккетом в его критических трудах и письмах, – это, конечно, Брэм Ван Вельде и Джек Б. Йейтс, а также, возможно, Клее, Мунк, Карл Балмер, Брак и некоторые другие. Он имеет более амбивалентные чувства по поводу Пикассо,

ИНТЕРЕС БЕККЕТА СВЯЗАН С ВНУТРЕННИМ ОТНОШЕНИЕМ ХУДОЖНИКА К МИРУ ОБЪЕКТОВ, ФИЛЬТРУЕМЫМ ЧЕРЕЗ ЧАСТО НАВЯЗЧИВУЮ ОЗАБОЧЕННОСТЬ "ЕГО ВЫРАЗИТЕЛЬНЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ, ВОЗМОЖНОСТЯМИ НОСИТЕЛЯ, ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА".

Матисса, Руо, Боннара, Мондриана, Кандинского и других, по причинам, относящимся к его определению современной живописи, сформулированных в "рейтинге художников предотвращения": "первый натиск претерпевает захваченный объект, независимо от его качеств, безразличия к нему, инертности, латентности..." [25]. Безразличие к объекту живописи как полюс философско-художественного отношения субъекта и объекта является здесь ключевым, и соответственно Беккет выражает своего рода настороженность в отношении "абстракционистов квинтэссенции", включая Мондриана, Лисицкого, Малевича, и Мохой-Надь, которые по-разному и в разные периоды совершенно отказываются от репрезентативного объекта. Беккет также исключает сюрреалистов из своего определения, поскольку они меньше озабочены отношением к объекту, чем отношением между обычными и нетрадиционными объектами ("вопросы репертуара"). Беккет, по-видимому, настаивает на том, что в живописи происходит своего рода абстрагирование от данного объекта и переход к нивелированию отношения к нему, но чтобы это произошло, объект должен в некотором смысле сохранять место за собой; таким образом, он отвергает чистую абстракцию. Действительно, как предполагает Вивиан Мерсье, большая часть увлечения Беккета современным искусством вращается

вокруг экспрессионизма (включая фовизм). Он остается верным и в интересах, как он сообщает МакГриви, относительно группы *Мост* (конкретно к Нольде, в меньшей степени к Шмидт-Рот-

тлуффу, Кирхнеру и Геккелю) и связанных с ней художников, прежде всего Балмера и Виллема Гримма, во время его турне по Германии в 1936-1937 годы. [27] Таким образом, интерес Беккета связан с внут-

ренным отношением художника к миру объектов, фильтруемым через часто навязчивую озабоченность "его выразительными возможностями, возможностями носителя, возможностями человечества". [28]

Во всяком случае, живопись как предмет выразительного призвания, если понимать ее буквально, занимает центральное место в понимании Беккетом искусства вообще, как в знаменитом высказывании в диалоге о Пьере Таль-Коате, где он говорит об искусстве, которое предпочитает вместо того, чтобы "продвигаться вперед по унылой дороге", скорее "выражение, в котором нечего выразить, нечем выразить, не из чего выразить, нет силы выразить, нет желания выразить вместе с обязательством выразить". [29] Эта цитата известна, возможно, даже слишком. Формулировка сложная, но точная. Почему нечего выразить? Потому что нет ничего нового под тем солнцем, которое, не имея альтернативы, все равно светит? [30] Как может художник не иметь средств или силы выразить себя, когда все – от мольбертов и кистей до керамических писсуаров, – готово к работе? И какое отношение ко всему этому имеют желание и обязательства?

Чтобы ответить на эти вопросы, полагая, что несмотря на тон диалогов, Беккет довольно серьезно заявляет о своей позиции, необходимо немного отступить и более широко подумать о положении современного искусства. Хорошо сложившееся повествование о современности, в которое я хочу поместить Беккета вместе с некоторыми его современниками-художниками, представлено Дж.М. Бернштейном в его недавней книге *"Современное искусство против сластолюбивых тел"*. Согласно Бернштейну, "модернизм – это самосознание современного искусства как автономной практики" [31]. Эта автономия, однако, является не совсем тем триумфом, каким она могла бы казаться жрецам искусства XIX века, но "следствием и, таким образом, выражением фрагментации и овеществления совре-

менной жизни" [32]. Но, вслед за Адорно, Бернштейн хочет яснее понять, что теряется в течение эпохи торжества разума, в результате индустриальных революций, массовых миграций и урбанизации, утраты общинных и духовных традиций, – короче говоря, процесса разочарования и отчуждения, который мы называем современностью. "То, что было вычеркнуто из повседневности, – это направляющая роль чувственной встречи, чувственного опыта как конститутивного убеждения и связи с миром вещей" [33]. В ответ на триумф абстрактной рационализации в науке, на рынке, в организационных структурах современной работы, жизни и в культуре – когда, согласно аргументам диалектики просвещения, рациональное управление достигло своего пика и регрессировало обратно к мифу – задача искусства состоит в том, чтобы восстановить или спасти конкретный, воплощенный опыт до его господства и концептуализации с помощью инструментального разума и "индивидуального мышления" [*"тождественного мышления"*]. [34]

Возвращаясь к вопросу об отношении художника к объекту, то есть к вопросу о реализме и его альтернативах, я еще раз цитирую Бернштейна, который утверждает, что "реализм – это, прежде всего, не создание подобия мира, а сложный вопрос о приспособленности сил искусства к определенному, человеческому и светскому социальному миру". Он продолжает: "Модернизм как уход от реализма, следовательно, является свидетельством скорби мира, его отступления от человеческой мирскости. Только это объясняет, почему модернизм должен быть искусством отказа...". [35] Отказ от реализма; печаль и неудача; несоответствие между человеком и миром, или мир людей как неудачников: очевидно, мы приближаемся к миру Сэмюэля Беккета.

Мир Беккета, или миры, конечно же, наш и не наш, Ирландия и Франция в той же степени, что и везде/нигде. Все вымышленные миры являются вторичными онто-

логиями с большим или меньшим количеством точек соприкосновения, которые соотносятся с нашими (первичными) живыми мирами. [36] Но в этом отношении наиболее характерным "беккетовским" является минималистское сокращение узнаваемых элементов (установок, объектов, характеристик), которое открывает его работы в большей степени для нас, в то же время делая интерпретацию почти всегда неуместной, потому что она всегда заполняет пробелы [37] необоснованным внешним материалом из наших миров, являя наши опасения. Это один из важных аспектов своеобразного, минимального, эллиптического стиля Беккета и трудности его интерпретации.

Для Адорно модернистское искусство, как и искусство Беккета, является реакцией на вызовы современности, которая само по себе является продуктом диалектики Просвещения, когда чувственная частность приносится в жертву абстрактному универсальному. Однако правильным ответом на эту жертву является не воздействие через органы чувств, (которое, будучи технически хорошо оснащенным, является именно тем, что мы получаем через Technicolor, Dolby sound, digital 3-D computer imaging и т. д.); то есть не частным, а его симулякр. Правильный ответ – это скорее мрачная истина о бедности опыта (как в эпиграфе у Адорно), которой не знает талант Беккета [38] с его торжеством визуального искусства, осознающего современную невозможность реализма и развивающего эту невозможность как субъективное отношение к бытию (*choseté*), как сопротивление среды и в конечном счете как вопрос (художественной) субъективности.

В этом контексте, если мы вернемся к знаменитому высказыванию в "трех диалогах", мы сможем лучше понять выразительную апорию. У художника нет никакой лирической или органической связи с природой, с другими людьми или даже с самим собой, которую он мог бы выразить.

Его инструменты – традиционные формы, сам материал искусства – оказались бессильны. Таким образом, если у него вообще есть какой-то смысл, то у него нет никакого желания делать идею понятной, чем то, как он решил ее выразить и чувствует, что что-то вынуждает его это сделать. Что вынуждает? Тут Беккет честно отвечает: "Я не знаю. – Ответ таков: потому что он художник. Может быть, это генетический или какой-то психологический дисбаланс или мания? Но как человек, который экзистенциально чувствует, что его призвание – художественное выражение (а не топографическая съемка или преподавание французского, например), но также убежден, что в его распоряжении нет ничего, что помогло бы ему реализовать это стремление, его выбор состоит в том, чтобы продолжать, несмотря на невозможность, и потерпеть неудачу "так, как никто другой не смеет потерпеть неудачу лучше него". [39]

По мнению Бернштейна, абстрактный экспрессионизм – это непревзойденная вершина и конец модернистской живописи, потому что он достигает "незримой" вершины эстетики, несубъективной выразительности, [40] которая обличает "смысл вне дискурсивного искупления или без него" [41]. Действительно, как предполагает Вивиан Мерсье, работа Брэма Ван Вельде продвигается от более экспрессионистских работ в 1920-х годах к своего рода совпадению с абстрактным экспрессионизмом конца 1930-х годов. Я не знаю, насколько хорошо Беккет разбирается в этом типично американском модернистском движении, но он, безусловно, близок по своему интересу к творчеству Ван Вельде. [42] Однако я не заинтересован в установлении связи между эстетикой Беккета и эстетикой абстрактных экспрессионистов, за исключением тех случаев, когда и то и другое может быть связано с общей проблемой, наиболее ярко проявившейся в дебатах вокруг минимализма.

Минимализм

В строгих искусствоведческих терминах минимализм относят прежде всего к "скульптуре, или трехмерной фигуре, периода после 1960-х годов (или, скорее, в 1960-х годах), по сути абстрактной – или даже более инертной визуально, чем предполагает "абстракция", и таким образом лишенной любых декоративных деталей, но в которой подчеркивается исключительно геометрия, а выразительные средства избегаются". [43] Минимализм – или минимализмы – бросил вызов господствующим эстетическим формам и послужил толчком к переосмыслению "объектного статуса" произведения искусства в концептуальных терминах, поскольку [художники] переосмыслили структуру, форму, материал и производство художественного объекта, а также его отношение к пространству, другим объектам и зрителю. Этот стиль берет свое начало в супрематизме (например, Малевич), "де Стиль" (например, Мондриан) и конструктивизме (например, Татлин, Родченко), абстрактной живописи и скульптуре и ассоциируется с рядом художников: тех, кто сосредоточенно работал на геометрической, неэкспрессивной работе с применением промышленных материалов, такие как Дональд Джадд, Тони Смит и Рональд Блейден вплоть до Ричарда Серра и не только, и тех, кто более явно тяготел к Дюшану, сконцентрировал внимание на неразличимости между предметами быта и искусством, таких как Карл Андре и Дэн Флавин, а также других, кто не так хорошо вписывается в эти группы, в частности: Роберт Моррис, Анна Труитт и Сол Левитт. [45] В более широком смысле минимализм – это "движение, прежде всего в послевоенной Америке, к искусству – визуальному, музыкальному, литературному или иному – которое делает свое заявление через использование ограниченных, если не наименьшего из числа возможных ресурсов". [46] Это определение позволяет музыковеду Эдварду Стрикленду связать воедино минимальные тенденции в живо-

писи, скульптуре, музыке, поэзии и прозе в общем культурном движении, с интерпретационным ходом, с которым я склонен согласиться. Но применение термина "минимализм" к литературе, хотя и является убедительным ответом на некоторые современные и последующие произведения нуворишей-романтиков, а также на определенную американскую традицию, не получило широкого развития. Его обычно определяют как "поэтику, которая утверждает, что ограниченность, натянутость, уменьшение и редукция являются символами поэтической подлинности". [47] Что же касается прозы, то единственный пример, приведенный в Новой Принстонской энциклопедии поэзии и поэтики, – это Сэмюэл Беккет (хотя в более общих дискуссиях, например у Стрикленда, часто упоминаются Хемингуэй, Раймонд Карвер, Ален Робб-Гриее и другие).

Стиль Беккета, безусловно, натянутый и урезанный – или, скорее, характеризуется процессом тяготения к еще большему уплотнению в течение сорока с лишним лет после очищающего безумия *"Yomt"* (оконченного в 1945 году, опубликованного в 1953 году) вплоть до *"Движения в неподвижности"* (1988) и других финальных пьес. Действительно, как говорит Локателли, последняя треть карьеры Беккета характеризуется не только вычитанием и редукцией, но и саморефлексией по поводу этого процесса в самих произведениях. [48] До этого Беккет долгое время практиковал эстетическое самоотречение, условные элементы драматургии и прозаической беллетристики или, скорее (поскольку такие элементы, как характер, декорации, сюжет и т. д., не могут быть полностью искоренены) их правдоподобие или правдоподобность. Как хорошо известно, Беккет не допускает "приостановления неверия", а скорее поощряет неверие, привлекая внимание к искусственности, но крайне важно увидеть, как эта саморефлексивность мотивируется или, по крайней мере, поощряется минимизи-

рующей редукцией. "Конец игры" / "Энди-пиль" предлагает примеры, которые являются типичными. Метатеатральный комментарий, который заполняет пустоту, созданную абстракцией или вычитанием до сих пор, казалось бы, решающего драматического элемента – сюжета. [49] Это относится и к знаменитому замечанию Клова (под занавес): "Quelque chose suit son cours" / "Что-то идет своим чередом". [50] Минимализм сюжета и саморефлексивность идут рука об руку. То же самое можно сказать и о характере: "Mais vivement la saisir là où elle s'y prête le mieux" / "решительно схватить его там, где его лучше всего схватить". [52-53]

Каким бы ни было его общее применение, минимализм как критический или стилистический термин был впервые разработан в отношении скульптурного или трехмерного искусства в 60-х годах и в том, что будет известно как пост-

МИНИМАЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
СОДЕРЖАНИЕ, МИНИМАЛЬНОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УСИЛИЕ: ИСКУССТВО,
ЕСЛИ ЭТО ИСКУССТВО, ДОЛЖНО
ИЗБАВИТЬСЯ ОТ ВСЕГО ЛИШНЕГО.

модернистская интерпретация. Как вспоминает Питер Шельдаль о своем опыте в 60-е годы "здесь было искусство (было ли это искусство?), то, что существовало по отношению ко мне и что я, в некотором смысле, создал" [54]. Это то, что протеже Гринберга Майкл Фрид рано осудит как театральность "буквального объекта", модернистский императив отказа от театральности, безразличие арт-объекта к субъекту. [55] Театральное искусство диалогично и пространственно; смысл дается воспринимающим при встрече в рамках конкретного выставочного пространства, поскольку сам объект не имеет смысла; "работа и ситуация, которую она создает ... исчерпывает себя в своем воздействии на созерцателя". [56] Таким образом, мы видим слияние Кейджа, Раушенберга и школы Черной Горы с минимализмом в сторону алеторного перформанса – искусства без каких-либо регулятивных критериев ценнос-

ти. Для кантианцев, таких как Фрид и Гринберг, такое развитие событий является катастрофой и в конечном счете столь же чуждо эстетике, как, скажем, гастрономический опыт.

В минимализме движение Гринберга к живописному плоскостности и абстракции было связано с авангардистским, дадаистским запросом и, наконец, с устранением последнего из пережитков классической (или скорее романтической) концепции искусства – художественного замысла. [57] Минимальное художественное содержание, минимальное художественное усилие: искусство, если это искусство, должно избавиться от всего лишнего. Такое развитие событий Гринберг не одобрял, хотя и неохотно признавал, что к нему следует относиться серьезно. [58] Минимализм, рас-

считываемый в то время как отличный от поп-арта, сливается в определенной степени с ним (как и предвидел Гринберг в 1967

году), поскольку оба движутся к концептуальному искусству и перформансу, ставя под сомнение и дестабилизируя объект, субъект, институт искусства, отношение искусства к массовой культуре и т. д., и иллюстрируя провал политического оптимизма 60-х годов вокруг движения за гражданские права, антивоенного движения и т. д., всепроникающий характер зрелищного общества, неутомимая мощь капиталистического культурного присвоения и последовавший за этим цинизм и отчуждение. Короче говоря: "то, что называется постмодернизмом в культуре, можно с тем же успехом назвать эпохой минимализма в художественной культуре". [59] С Фридом мы могли бы назвать это веком театральности или даже пост-арта.

Художественный минимализм не является, строго говоря, минимализмом, поскольку собственно минимализм – это от-

каз от живописности в любом виде как движение к неразличению объекта и искусства, чего, как утверждали теоретики, живопись не может достичь (как в манифесте Дональда Джадда "Конкретные объекты" 1965 года). Однако она возникает как отказ от метафизических притязаний и пафоса абстрактного экспрессионизма (как у Ротко) и психологической и физической выразительности картины действия (у Поллока) в сторону своего рода нейтральной или инертной абстракции, сначала у Фрэнка Стеллы и Агнес Мартин и, например, в трудную эпоху "пост-живописной абстракции", которая избегает духовно-трансцендентальной традиции монохрома. [60] Примерами могут служить Элсворт Келли, Моррис Луис и Кеннет Ноланд (пересечение абстрактного экспрессионизма и минималистской живописи, как она есть, традиционно считается "рисованием в цветном поле"). Джон Перро пишет: "то, что является минимальным в минимальном искусстве или кажется таковым, когда оно противопоставляется абстрактному экспрессионизму или поп-арту, – это средство, а не цель... [предполагающая] минимальную степень самовыражения. [61] Это искусство, чья пустая, нейтральная, механическая безличность резко контрастирует с романтическим, биографическим абстрактно-экспрессионистским стилем" [62] Барбара Роуз связывает абстрактный экспрессионизм с Малевичем и "поисками трансцендентного, универсального, абсолюта", а минимализм – с Дюшаном и "полным отрицанием существования абсолютных ценностей" [63] – напоминает описание "абсолютного отсутствия Абсолюта". [64]

Стержнем здесь, возможно, является Барнетт Ньюман, чья работа, как утверждает Стрикленд, тяготеет к пост-живописному абстрактному минимализму, хотя его центральные произведения и даже их названия пронизаны зловещей глубиной (например, "Муж героический и возвышенный?" 1951 года). Многие современники и непосред-

ственные преемники Ньюмена, не только среди минималистов, но и среди известных людей, включая Энди Уорхола, безусловно, видели его связь с минимализмом. Роберт Моррис описывает работы Ньюмена как "наименее иллюзионную ... наименее метафизическую живопись... самую непосредственную" [65] Жан-Франсуа Лиотар пишет о картинах Ньюмена от Искушение 1 (1948) до Муж героический и возвышенный? (1951):

Если мы исследуем только пластическое представление, которое открывается нашему взору без помощи коннотаций, предлагаемых названиями, мы чувствуем, что нас не только удерживают от какой-либо интерпретации, но что нас удерживают от расшифровки самой картины; идентификация ее на основе линии, цвета, ритма, масштаба, материалов (среды и пигмента) происходит легко и почти непосредственно. Он явно не скрывает никаких технических секретов, никакой хитрости, которая могла бы задержать понимание нашего взгляда или, следовательно, возбудить наше любопытство. Она не соблазнительна и не двусмысленна; она ясна, "прямолинейна", открыта и "бедна". [66]

Для Лиотара это пример чистой, минималистичной возвышенности "обретения места" – то есть "грядущего события". "Что возвышенно, так это чувство, что что-то произойдет, несмотря ни на что, в этой угрожающей пустоте, что-то произойдет и объявит, что все еще не кончено. Это место для того, что появится "здесь", любое – самое незначительное явление. Комментируя знаменитые "молнии" в творчестве Ньюмена, и особенно в скульптурах 60-х годов (например, разбитый обелиск 1961 года), Лиотар пишет, что "бытие объявляет себя императивом" с помощью минимальной команды "быть!" [68]

Для Лиотара возвышенное – это опыт непредставимого, которое одновременно требует и лишено чувственного выражения. Это опыт, который никак не может быть отнесен к области понимания, разума. И это нео-

, или пост-кантовское возвышенное является для Лиотара знаком постмодерна, термином, который, согласно его постскриптому к постмодернистскому состоянию, не является временным вопросом. Таким образом, он даже утверждает, что постмодерн предшествует модерну как аспект его движения. Не принимая во внимание это и связанные с этим утверждения в эстетике Лиотара, я тем не менее хочу принять его описание Ньюмена как маркирующее совпадение между абстрактным экспрессионизмом и минимализмом. Возвышенный факт бытия, лишенный символизма, аллегории, антропоморфизма и тому подобного, безусловно, является целью минималистской работы Джадда и Морриса, а также знаменитой работы Фрэнка Стеллы "то, что вы видите, есть то, что вы видите". [69]

Здесь я хочу в последний раз вернуться к бернштейновскому взгляду на искусство позднего модернизма. Эта минимальная возвышенная ситуация, которую так настойчиво искали Джадд и другие, была именно тем, что вызывало "театральное отношение" зрителя к объекту, оплакиваемому Фридом. Фрид критикует этот театральный эффект за то, что он является всем, что есть в творениях Смита, Морриса и других. "Литералистское искусство" – это театральное искусство – эффект "без самого искусства". [70] И Фрид настаивает на том, что эта эстетически пустая буквальность связана не с явным объективным присутствием, а скорее со "скрытым или спрятанным натурализмом, даже антропоморфизмом". [71] Бернштейн возражает не против того, что Фрид верно идентифицировал симптом, но с тем, что он правильно диагностировал проблему. Фактически, минималистские произведения "сама имитация художественной полноты и их настойчивая пустота могут ощущаться как особая и ужасающая судьба человека, как будто все, что осталось, – это совершенно пустая форма существования, общая идея антропоморфизма без наполняющего ее содержания". [72] Он продолжа-

ет: "Можем ли мы не думать о таких работах как об эстетическом выполнении (посредством использования геометрических форм, повторения и обработанных материалов) притязаний на рационализм Просвещения, его демифологизирующего Анимуса, в то время как будучи столь подчеркнута эстетическими, они никогда не были просто атеизированными вещами, просто предметами?" [73] Таким образом, пустое присутствие минималистских произведений является (частью) их критического притязания на нас. Эти скульптуры и картины, подобно работам Беккета, выражают то, что не нужно выражать, и в смысле Адорно тем самым указывают на нашу собственную пустоту через прерванный антропоморфизм. Иначе говоря, минималистский стиль демонстрирует пустоты или обращение, которые провоцируют все большую вовлеченность зрителя. Но эта вовлеченность в конечном счете не может соединиться и раскрывается ничто иное, как чистая субъективная ауто-привязанность – если только она не ведет к самоанализу наших проецируемых "я", или взаимоотношений с миром, и так далее, и не открывает эту пустоту внутри себя. Таким образом, труды представляют нам нашу пустоту.

Невыразимое присутствие в Ньюмене и ранних Минималистах – вот что я хочу сказать об этико-эстетической направленности работы Беккета. Это не чисто эстетический и не просто дискурсивный глянец произведения, ставший столь важным в искусстве с 60-х годов и осязаемым для зрителя при встрече с произведением: объектом, скульптурой, картиной или пьесой. Это эстетически выраженная пустота как этическое и философское утверждение (а не "ничто", как настаивает Беккет).

О Ньюмене Гринберг писал: "Ньюмен опытный художник... но если он использует свое мастерство, то только для того, чтобы подавить его очевидность. А подавление – это часть триумфа его искусства, рядом с которым большинство других современных

картин начинает выглядеть суетливо. Это затруднительное положение возвращает меня к Беккету. Использование невероятного умения подавлять это умение ради минимализма, кажется, очень хорошо описывает Беккета, а также помещает его прямо в модернистскую традицию, отличную от авангардного дадаистского антиискусства оси Дюшан-Кейдж-Уорхол (или перформативной оси Дюшан-Кейдж-ад Рейнхард-Ив Кляйн). Беккет не хочет разрушать искусство ради новой жизни, или цинично, из какого-то нигилистического жеста, или в каком-то постмодернистском герменевтическом смысле привлекать внимание к "роли читателя" (или зрителя, так сказать) в порождении смысла. Вслед за Теодором Адорно, я бы сказал, что Беккет хочет использовать предельные способности и знания литературных традиций, чтобы продолжать создавать искусство в разрушенном мире, в котором ни один из "старых заветов" не работает ("Ах, старые вопросы, старые ответы, ничего подобного им нет!" – как говорит Хэмм в "Эндшпиле". [75]). Таким образом, он представляет их в их недействительности и вовлекает читателя/зрителя в процесс бессмысленности.

В ключевом определении, которое вписывает марксистскую концепцию художественной практики в модернистскую концепцию художественной автономии, Адорно пишет в "Эстетической теории":

"Искусство ... является социальным не только из-за своего способа производства, в котором сосредоточена диалектика сил и производственных отношений, ни просто из-за социального происхождения его тематического материала. Гораздо важнее то, что искусство становится социальным благодаря своей оппозиции обществу, и оно занимает эту позицию только как самостоятельное искусство. Кристаллизуя себя как нечто уникальное, вместо того, чтобы соответствовать существующим социальным нормам и позиции "социально полезное", он критикует общество, просто существуя ..." [78]

В этом блестящем диалектическом рассуждении Адорно сохраняет понимание материалистических и идеалистических кон-

цепций искусства XIX века. Беккет, по мнению Адорно, иллюстрирует этот непростой баланс между автономией и вовлеченностью. Его искусство, как всегда замечали критики, не имеет явного отношения к эпохе, не дает названия катастрофе, хотя текст, как утверждается не раз, *"обладает властью ... царапать"*. (курсив – М.Г.) [80] Адорно дает отчет о том, как это верно, предоставляя более сложное понимание произведения искусства. И отрицательный утопический элемент в искусстве становится очевидным. "Через непримиримый отказ от видимости примирения искусство крепко держится за обещание примирения среди непримиримых". [81] И именно в отказе от любого ложного примирения положения дел общества после Освенцима, Хиросимы, Вьетнама, недавнего голода или назревающего геноцида искусство крепко держится за обещание реального примирения посреди разрушенного и непримиримого мира: не за счет какого-то утопического бегства, которое в своем простом отрицании остается привязанным к логике подавления, а за счет формального, эстетического вовлечения истины этого мира и артикуляции эстетической истины, которая не является дискурсивной или "коммуникативно рациональной".

По мере того как минимализм становился все более общепринятым и распространенным к концу 60-х годов, он утрачивал большую часть своей конфронтационной и критической силы: способность более крупного, индустриального "специфического объекта" (Дональд Джадд) вовлекать зрителя в сложный диалог была утрачена монументализмом у Серра и после него (постмодернистским возвышенным величием, например, у Аниша Капура), или концепция минимализма была обобщена сверх всякой согласованности в ее чрезмерном применении к различным медиа и форматам (например, Роберт Смитсон и ландшафтный минимализм, или Джеки Уинзор и Ева Гессе); концептуализм, присутствовавший с

самого начала в дада-ответвлении минимализма, взял верх и повел в новых направлениях к режиму, который все еще остается нашим; огромный коммерческий успех Филипа Гласса привел к своего рода повторяющемуся пост-минимализму нового века, который больше не имеет ничего общего с оригинальными концепциями Янга или Райли; объективистские, минималистические сценарные работы и фильмы Алена Робат-Грийе пострадали от его субъективистского, фантастического поворота; и так далее. Искусство вступило в эпоху новой культурной доминанты-постмодерна, которая, как и любая доминанта, имеет свои эстетические взлеты и падения, даже если ее критерии ценности чрезвычайно трудно идентифицировать – или, скорее, отличить от чисто рыночных ценностей. Перформативность, многоголосие, многоперспективность, гетерогенность, пастозность, эклектика, двойное кодирование, фрагментарность, антиреализм, таяние формальных и родовых границ, "неопределенность", "онтологическая неопределенность" [82] и т. д. Многие из этих ценностей или качеств не столько отличаются от модернистских приемов как таковых, сколько отличаются по тону: праздничный, утвердительный, игривый и "освобождающий". Но Сэмюэл Беккет, каким-то образом оставаясь свежим и вызывающим, продолжал делать то, что делал все это время, создавая перед лицом этого меняющегося духа времени все более минимальные шедевры, такие как "Воображение мертво, вообразите" (1965), "Остановись сейчас (Ассес)" (1966), Sans (1969), "Сирота" (1970), "Все странно" (1976), "Общество" (1979), "Недовиденно недосказанно" (1981) и "Худший Хо" (1983). Эта поразительная приверженность безнадежному делу, делу невозможного самовыражения позднего модернизма, делает Беккета одним из немногих настоячивых голосов в незавершенном проекте несостоявшегося модернизма.

Опоздание

Эта дискуссия подводит меня, наконец, к вопросу о позднем модернизме и даже к самой концепции опоздания. К настоящему времени существование позднего модерна более или менее установлено, и не в последнюю очередь Фредриком Джеймсоном в его книге "необычная современность". Но там он описывает поздний модерн как период полноправного господства идеологии модернизма, только пробного и обретающего свою форму в работах, которые мы обычно называем модернистскими. Современники были бы тогда такими же, как Набоков, которые хорошо знают современную традицию и эксплуатируют ее, взрывают ее, но все же выделяют ее именно как доминанту. Джеймсона больше интересуют теоретические и идеологические очертания этого периода, нежели эстетические. И одним из героев или главных героев этого периода является не кто иной, как Адорно, о котором Джеймсон ранее написал книгу под названием "Поздний марксизм". Еще в 1934 году Адорно был озабочен формулированием концепции эстетического запоздания в своих сочинениях о Бетховене. Так, по его мнению,

"Зрелость поздних работ выдающихся художников не похожа на зрелость плодов. Как правило, эти работы не очень округлые, но морщинистые, даже потрескавшиеся. Они склонны к отсутствию сладости, отбиваясь колючей терпкостью от тех, кто заинтересован только в том, чтобы попробовать их. Им недостает всей той гармонии, которую классицистическая эстетика привыкла требовать от произведения искусства, показывая больше следов истории, чем искусства". [84]

Этот не оставленный без внимания факт часто объяснялся, продолжает Адорно, сближением произведений с документацией, то есть биографией. Однако Адорно утверждает, что суть позднего произведения прямо противоположна: "все индивидуальное одновременно усохло и насыщено идеальным единством своего вида" [85]. Этот аргумент, который Эдвард Саид в конце своей жизни принял и сделал своим собственным, осно-

ван у Адорно на очень детальном и сложном взаимодействии с последними произведениями Бетховена (которое Саид помогает прояснить для тех из нас, кто не обладает полным знанием музыкальной композиции и теории). Адорно завершает свою короткую дискуссию следующим образом: "поздний стиль – это самосознание незначительности индивида и всего сущего. В этом и заключается связь позднего стиля со смертью. Развивая эту логическую линию, можно обратиться к пессимизму Беккета и влиянию Шопенгауэра на его мышление, но сейчас я хочу заключить, что это опоздание не обязательно биографическое; то есть, если опоздание приходит с возрастом, с приближением смерти, то художник, подобный Беккету, стал стариком во время войны, в свои 30 лет; он был "стар и молод", как Мерсье и Камье, да и вообще большинство его персонажей. Я бы сказал, что вся его зрелая работа запоздала в понимании Адорно. Кто-то подозревает, что, возможно, опоздание – это еще один миф модернизма, но я хотел бы показать, что модернизм, исторически и этимологически укорененный в настоящем и связанный с новым, действительно существенно запоздал. Бернштейн пишет о позднемодернистской живописи, которую он называет живописью в отсутствие живописи, то есть картиной, которая избегает репрезентативных средств соотнесения нас с нашим миром: "то, что имеет значение в этой картине, – это не репрезентативность, а категоричность, способ нести бремя отсутствия опыта, отсутствия чувственных частей, отсечения телесного счастья ..." [87] По словам Бернштейна, это устойчиво – современная черта характера. Адорно убедительно доказывает в эстетической теории, что модернизм (как Эзра Паунд и футуристы) никогда не был связан с новым и будущим, а скорее с тем, чтобы избежать старого и прийти к новым отношениям со всей прошлой традицией. В этом смысле модерн всегда опаздывает. И вот так, неуклонно стремясь к минимализирующему жесту

модерна, Беккет создает искусство, которое не только поздно по стилю, но даже в этот поздний период продолжает быть искусством, продолжает бросать вызов и усложнять все традиционные категории эстетики, даже когда общество и культура, кажется, оставили его далеко позади. По словам Саида, это опоздание было связано с пафосом современности: его фигурами были Томази ди Лампедуза, Рихард Штраус, Лукино Висконти и сам Адорно. Беккет не совсем то же самое в том, что нужно исследовать. Во всяком случае, он иллюстрирует то, что Джеймсон утверждает об Адорно: необходимое и продуктивное опоздание. То, что этот стиль минималистичен, я думаю, я уже продемонстрировал. И то, что он принципиально расходится с постмодернизмом, как бы позитивно или негативно мы ни понимали этот термин, также кажется ясным. Таким образом, моя главная мысль заключается в том, что его постоянная важность и трудность должны научить нас кое-чему о царствующей доминанте.

Примечания:

1. Цитата Беккета взята из "Worstword Ho" (New York: Grove, 1983), 7. Адорно из "Aesthetic Theory", ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: U of Minnesota P, 1997), 40.
2. В знаменитом ответе американского театрального режиссера Герберта Блау. См.: The Grove Companion to Samuel Beckett, eds. C.J. Ackersley and S.E. Gontarski (New York: Grove, 2004), 207.
3. Antoine Compagnon, The Five Paradoxes of Modernity, trans. Franklin Philip (New York: Columbia UP, 1993), x. Комментарий Компаньона взят из предисловия к американскому переводу его книги, первоначально написанной для французской аудитории.
4. См. Введение от редакторов Андреаса Хюйссена и Клауса Р. Шерпе. Postmoderne, Zeichen eines kulturellen Wandels (Hamburg: Rowolt, 1986).
5. Peter Burger, Theory of the Avant-Garde, trans. Michael Shaw (1974; Minneapolis: U of Minnesota P, 1984), 53-4.
6. Перри Андерсон в "A Zone of Engagement" (London: Verso 1982) и Фредрик Джеймсон в "A Singular Modernity" (New York: Verso 2002) вслед за Эрзтом Блохом в "Erbschaft dieser Zeit" (1962; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 104-126 – обсуждали эту особенность модернизма, характере

- ризуемую в "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen" как современность неосуществленного – неполная модернизация и сосуществование различных культурных и жизненных форм – с точки зрения времени, а не пространства.
7. Huyssen, *After the Great Divide* (Bloomington: Indiana UP), 165.
 8. Huyssen, 169. Контррассказ, подчеркивающий совпадение политики и искусства в Америке XX века, см. в книге: Peter Wollen, *Raiding the Icebox* (New York: Verso, 1993).
 9. Huyssen, 170.
 10. Huyssen, 172.
 11. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus* (Madison: University of Wisconsin Press, 1982), 271.
 12. См.: Huyssen, 188; Жан Пеппо в 1967 году говорит о "традиции Дюшана, нео-дада, Кейджа", которая ведет к минимализму в стиле Джадда-Морриса. См.: Gregory Battcock, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley: University of California Press, 1968), 259.
 13. Как Хасан говорит о Беккете в *The Literature of Silence* (New York: Knopf, 1967), 113.
 14. Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, 4 vols., ed. John O'Brian (Chicago: U of Chicago P., 1986-1993) I, 8.
 15. "American-type painting" in Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1971), 208; немного другая версия, чем в сборниках, III, 217-236.
 16. Greenberg, "Modernist Painting," in *Collected Essays*, IV, 87).
 17. Greenberg, "Modernist Painting," 85.
 18. James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* (New York: Grove, 1996), 323.
 19. Pascale Casanova, *Samuel Beckett: Anatomy of a Literary Revolution*, trans. Gregory Elliott (New York: Verso 2006), 26.
 20. Casanova, 26.
 21. Carla Locatelli, *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize* (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1990), x. 22. Сэмюэл Беккет, *Worstward Ho* (New York: Grove, 1983), 9.
 23. Темная политическая сторона этой истории, связанная, в конечном счете, с рассказом Гюйссе-на об американском постмодернизме, задокументирована Сержем Гильбаутом в книге *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. Arthur Goldhamer (Chicago: University of Chicago Press, 1983).
 24. По словам Вивиан Мерсье, Beckett/Beckett (London: Souvenir Press, 1990), 88.
 25. Сэмюэл Беккет, *Disjecta* (London: Calder, 1983), 135; "Первая атака на объект захватила, независимо от его свойств, безразличия, инерции, латентности, – определение современной живописи не более нелепо, чем другое". Перевод, представленный Мерсье в Beckett / Beckett, 103-4.
 26. Mercier, Beckett/Beckett, 99.
 27. См., Например, Samuel Beckett, *The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929-1940*, ed. Martha Dow Fehsenfeld et al. (Cambridge: CUP 2009), 386.
 28. Beckett, *Disjecta*, 142.
 29. Beckett, *Disjecta*, 139. Конечно, в 1949 году эти описания не применялись ни к одной из опубликованных работ Беккета больше, чем они особенно применимы к художникам, обсуждаемым в диалогах.
 30. Как и в первой редакции "Мёрфи" Беккета (New York: Grove, 1957), 1.
 31. Дж. М. Бернштейн, *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting* (Stanford: Stanford UP, 2006), 3.
 32. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies*, 3.
 33. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies*, 3.
 34. В подтверждение слов Адорно см., например, раздел "Cogitative Self-Reflection" section of *Negative Dialectics*, trans. E.B. Ashton (New York: Continuum, 1973), 148-51; Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol 6 (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), 152.
 35. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies*, 12-13.
 36. Thomas Pavel, *Fictional Worlds* (Cambridge: Harvard UP, 1986), 43-113.
 37. Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978), 168.
 38. Beckett, *Disjecta*, 141.
 39. Beckett, *Disjecta*, 145.
 40. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies*, 157.
 41. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies*, 120. В самом своём "присутствии без ассимиляции" абстрактный экспрессионизм как модернистское возвышенное рискует, как отмечает Бернштейн, потерять свою эстетизированную угрожающую или травматическую природу и стать просто выразительным:
 42. Подробнее об этой связи и отношениях с Марком Ротко см.: Leo Bersani and Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais* (Cambridge: Harvard UP, 1993).
 43. Kenneth Baker, *Minimalism: Art of Circumstance* (New York: Abbeville Press, 1988), 9.
 44. Anne Goldstein, introduction to Goldstein ed. *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968* (Cambridge: Museum of Contemporary Art, Los Angeles and MIT Press, 2004), 17-18.
 45. James Meyer's canon, in *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven: Yale UP, 2001), includes as principals: Judd, Andre, Morris, Flavin, Truitt, and LeWitt, between 1963-68.
 46. Edward Strickland, *Minimalism: Origins* (Bloomington: Indiana UP, 2000), 7.

47. Alex Preminger et al., eds. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton UP, 1993), 788.
48. "Тогда все очень просто. Если бы только все это было чистым вымыслом. Ни быть, ни быть, ни каким-либо сдвигом быть. Нежно-нежно. На. Осторожно". Beckett, *Mal vu mal dit* (Paris: Minuit, 1981), 24; *Ill Seen Ill Said* (London: Calder, 1982), 20.
49. Samuel Beckett, *Fin de partie* (Paris: Minuit, 1957), 89; *Endgame* in *Complete Dramatic Works* (London: Faber, 1986), 125.
50. Beckett, *Fin de partie*, 26, 47; *Endgame*, 98, 107.
51. Beckett, *Mal vu mal dit*, 17-18; *Ill Seen Ill Said*, 15.
52. Samuel Beckett, "All Strange Away" [1964] in *The Complete Short Prose: 1929-1989*, ed. S.E. Gontarski (New York: Grove, 1995), 169.
53. Samuel Beckett, *Happy Days* in *Complete Dramatic Works*, 156.
54. Peter Schjeldahl, *The Hydrogen Jukebox: Selected Writings 1978-1990* (Berkeley: University of California Press, 1991), 205.
55. Michael Fried, "Art and Objecthood" in Gregory Battcock, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley: University of California Press, 1968), 116-147.
56. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies*, 131.
57. Отличный пример – телефонный звонок Тони Смита одним вечером в литейный цех, чтобы заказать куб 6'x6'x6', который привел к "Смерти" 1962 года.
58. "Минимальное искусство остается слишком большим подвигом идеации, и не нуждается ни в чем другом. "Recentness of Sculpture" [1967] in Greenberg, IV, 254.
59. Schjeldahl, *The Hydrogen Jukebox*, 210.
60. От предьстории (Тернер, Моне и так далее) до Супрематической композиции Малевича: Белое на белом 1918 года, хотя до блюза Ива Кляйна и черных полотен Адама Рейнхардта, которые, я полагаю, являются скорее циничной противоположностью духовной трансценденции, см.: Barbara Rose, ed. *Monochromes* (Berkeley: University of California Press, 2004/6). 61. In Battcock, *Minimal Art*, 260.
62. Barbara Rose in Battcock, *Minimal Art*, 274-5.
63. Rose in Battcock, *Minimal Art*, 275.
64. Beckett, *Disjecta*, 33.
65. In Ann Temkin, ed. Barnett Newman (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art/Yale University Press, 2003), 85. Можно показать значительное влияние на Джадда, Стеллу и Флавина. См., например, Judd in Francis Francina and Charles Harrison, eds., *Modern Art and Modernism* (London: Harper and Row, 1982).
66. Jean-Francois Lyotard, *The Inhuman*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Stanford: Stanford UP, 1992), 83.
67. Lyotard, *The Inhuman*, 82.
68. Lyotard, *The Inhuman*, 88.
69. Quoted in Meyer, *Minimalism*, 7.
70. Fried, "Art and Objecthood," in Battcock, *Minimal Art*, 134.
71. In Battcock, *Minimal Art*, 129. Более подробное обсуждение тезиса о театральности Фрида, его концепции присутствия и подразумеваемой пустоты, или фактически отсутствия, в объектах Джадда, Морриса и других в их отношении к смерти см. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Minuit, 1992). See also Donald Judd "Specific Objects" (1965) <http://homepage.newschool.edu/~quigley/vcs/judd-so.pdf>.
72. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies*, 132-3. [End Page 654]
73. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies*, 133.
74. "After Abstract Expressionism" (1962) in Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, IV, 132-3.
75. Beckett, *Fin de partie*, 54; *Endgame*, 110.
76. Samuel Beckett, *L'Innommable* (Paris: Minuit, 1953), 213; *The Unnamable* in *Trilogy* (London: Calder, 1959), 418.
77. "Wahrend die Situation Kunst nicht mehr zulast – darauf zielte der Satz uber die Unmoglichkeit von Gedichten nach Auschwitz – bedarf sie doch ihrer." Adorno, *Ohne Leitbild in Kulturkritik und Gesellschaft I* (Frankfurt: Suhrkamp, 2003), 452.
78. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, [1970] ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: U of Minnesota P, 1997), 225-6.
79. Она материалистична как в смысле экономико-исторического понимания социального явления искусства, так и в смысле формальной или родовой специфики индивидуального произведения; идеалистична в гегелевском смысле сущностного опосредования понятия и духа, и в эстетическом смысле искусства на духовном удалении от забот общества.
80. Beckett, *Disjecta*, 107.
81. Adorno, *Aesthetic Theory*, 33.
82. Брайан Макхейл, *Постмодернистская беллетристика* (Лондон, Рутледж, 1987).
83. См. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London: Routledge, 1988).
84. Theodor W. Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, trans. Edmund Jephcott (Stanford: Stanford UP, 1998), 123.
85. Adorno, *Beethoven*, 160.
86. Adorno, *Beethoven*, 161.
87. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies*, 10.
88. Adorno, *Aesthetic Theory*, 21.

MANIFESTATIONS OF THE ARCHETYPE WATER AS BORDER MARKERS IN THE NOVEL BY M.YU. LERMONTOV'S "HERO OF OUR TIME"

Pogrebnaya Yana Vsevolodovna, DSc of Philological science, Associate Professor, Professor of Department of Russian and World Literature and Teaching Technologies, Stavropol State Pedagogical Institute, Stavropol

The possibility of identifying different artistic images that are correlated with a single version of water, and decoding the meaning of these invariant manifestations of the original version in the art world M.Yu. Lermontov is determined by two circumstances: firstly, the objectively existing universal significance of the water archetype as infinitely generating new meanings and images of the beginning, and secondly, by the individual artistic interpretation of the everyday meanings of the water archetype in the novel by M.Yu. Lermontov's "Hero of our time", significant for understanding the concept of space, approved in the literary world of the novel. The relevance of the study of the manifestations of the archetype "water" is determined by their meaning-generating function in the artistic system of the novel by M.Yu. Lermontov "Hero of our time."

Keywords: archetype; semiotics; manifestation; the border; "own" and "alien".

DOI 10.24923/2305-8757.2020-3.4

УДК 82.0

БАК 10.01.01

**МАНИФЕСТАЦИИ АРХЕТИПА ВОДА
КАК МАРКЕРЫ ГРАНИЦЫ В РОМАНЕ
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА "ГЕРОЙ НАШЕГО
ВРЕМЕНИ"**

© Погребная Я.В., 2020

Возможность идентификации разных художественных образов, соотносимых с единым вариантом воды, и раскодирования значения этих инвариантных манифестаций изначального варианта в художественном мире М.Ю. Лермонтова определяется двумя обстоятельствами: во-первых, объективно существующим универсальным значением архетипа "вода" как бесконечно порождающего новые смыслы и образы начала, во-вторых, индивидуальной художественной интерпретацией узусных смыслов архетипа "вода" в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени", значимой для понимания концепции пространства, утверждаемой в художественном мире романа. Актуальность исследования манифестаций архетипа "вода" определяется их смыслопорождающей функцией в художественной системе романа М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени".

Ключевые слова: архетип; семиотика; манифестация; граница; "свое" и "чужое".

**ПОГРЕБНАЯ Яна
Всеволодовна**, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры Русской и мировой литературы и технологий обучения, Ставропольский государственный институт, Ставрополь

Концепция коллективного бессознательного, разработанная в трудах К.-Г. Юнга, способствовала развитию сразу нескольким направлениям в литературоведении: ритуально-мифологическим исследованиям "кембриджской школы" (М. Бодкин, Дж. Кэмпбелл, Н. Фрай, М. Элиаде), мифокритики (Дж. Фрэзер и его последователи: Э. Чем-берс, Д. Харрисон, Ф. Корнфорд, Г. Меррей), структурной антропологии (К. Леви-Стросс), мифопоэтики в СССР (Е.М. Мелетинский, В.Н. Топоров, В.В. Иванов, Т.В. Цивьян, С.М. Толстая, Л.Н. Виноградова). Объединяющим началом для всех названных школ и применяемых ими стратегий исследования выступала идея К.-Г. Юнга об архетипах коллективного бессознательного, образующий глубинный уровень человеческого сознания и общих для всего человечества. При этом само понятие "архетип" в философии и психологии К.-Г. было достаточно динамичным: если в ранних работах (ар-

хетипы у Юнга соотносились с этапами "индивидуации", т.е. становления человеческой личности, обретения ею целостности и единства (именно так теория архетипов К.-Г. Юнга проинтерпретирована Е.М. Мелетинским [6, с. 42]), то в более поздних работах, в частности во "Введении в сущность мифологии" (1941), написанной совместно с К. Кереньи, Юнг понимает под архетипами "предмонадические феномены" [20, с. 36-37], соотносимые с первозданными стихиями, которые по мере эволюции архаического сознания приобретают в мифе антропоморфные или вещественные манифестации. К.-Г. Юнг и К. Кереньи описывают погружение в область архетипов, как погружение в себя, в глубины собственного бессознательного, на самый нижний его уровень ("путешествие к *ἀρχαί* <бесконечному, первоначальному>, путешествие, которое венчается открытием тех же самых символов заново. Образно говоря, это своего рода погружение в себя, ведущее к живому зародышу нашей цельности" [20, с. 40]), при этом, как подчеркивают исследователи: "И чем глубже мы проникаем в предмонадическое, тем более "архетипично" наше видение" [20, с. 42]. Категорию *ἀρχαί* Юнг и Кереньи применяют для обозначения бесконечного, первоначального, которое в архаических культурах в период мифотворения воплощалось в первозданных стихиях: огне, воде [20, с. 42]. Исходя из представления о всеобщности "коллективного бессознательного", иначе области архетипов или "предмонадических" предпосылок образов, глубинный уровень бессознательного репрезентативен для манифестации стихий, еще не принявших формы ряда воплощающих их семантически единых образов.

Таким образом, в настоящей статье "предмонадическая" стихия воды идентифицируется как архетип на основании концепции архетипов, сформулированной в поздних работах К.-Г. Юнга. Объектом исследования выступают манифестации архетипа "вода" в романе М.Ю. Лермонтова "Ге-

рой нашего времени", направленные на организацию внутреннего художественного пространства романа. Таким образом, в статье актуализируется мифопоэтический смысловой уровень лермонтовского романа, сосредоточенный в семиосфере воды как глубинного архетипа коллективного бессознательного.

Начало исследования мифопоэтики М.Ю. Лермонтова было положено в работах Л.А. Ходанен [13], [15], в ранних работах исследователь сосредоточила внимание на роли фольклорно-мифологических мотивов в поэмах и в лирике Лермонтова, выделив, в частности, репрезентирующие водную стихию образы русалки, морской царевны, рыбки [14], затем обратилась к воссозданию авторской мифологии художника, избрав в качестве смыслообразующего миф о Кавказе и рассмотрев его манифестации не только в лирике и поэмах, но и в романе "Герой нашего времени". Мифопоэтический аспект романа "Герой нашего времени", как один из аспектов поэтики романа находился в центре внимания Т.К. Черной, которая отметила взаимодействие в характере героя "типического, архетипического и особенно индивидуального начал" [19, с. 423]. Эти идеи Т.К. Черная развивает в более поздней монографии, подчеркивая значимость мифопоэтического анализа романа "Герой нашего времени" в структуре целостной интерпретации романа для получения более емкого и объективного представления о смысле романа в целом [17]. В серии статей Е.В. Сединой обосновывается правомерность и результативность мифопоэтического подхода к анализу образной системы произведений М.Ю. Лермонтова [9], [10], [11]. Определенный интерес в контексте избранного направления исследования поэтики лермонтовского романа представляет статья А.Д. Семеновой, посвященная анализу семиотики мифологемы горы в романе "Герой нашего времени" [12], Т.В. Москаленко, направленная на анализ значения мифологемы "женщина-цветок" в контексте нрав-

ственных проблем, поднятых в романе [5], Э.А. Евтушенко, посвященная мифопоэтическому аспекту анализа поэтики стихотворения "Валерик" [2], а также работы Л.А. Ходанен и А. Ямадзи [16], и О.В. Сахаровой [8], посвященные анализу поэтики снов (онейропоэтики) в творчестве М.Ю. Лермонтова. В монографии Я.В. Погребной "Аспекты исследования творчества М.Ю. Лермонтова: семиотика, мифопоэтика, компаративистика" противоречивость характера Печорина находит объяснение в контексте теории архетипов К.-Г. Юнга [7]. Анализ романа М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" в мифопоэтическом аспекте расширяет горизонт восприятия смысла романа, способствует более глубокому осознанию диалектичности характеров героев романа.

Как указывает И.А. Бражников, мифопоэтический аспект исследования поэтики произведения предполагает "прежде всего, архетипическое и символическое в произведении и его составляющих: композиции, сюжете, образах, т. е. это один из самых глубоких уровней художественного текста, на котором прослеживается его связь не только с близкими ему явлениями литературного ряда, но также и "отдаленные" связи с мифологией, произведениями религиозной и философской мысли и – шире – с контекстом всей мировой культуры" [1, с. 3]. Архетип "вода" как дообразный ("предмонадический") феномен представлен в романе через ряд манифестаций, инвариантных повторяющихся образов, прочитывающихся как на синхроническом смысловом уровне к качеству маркирующих границы "своего" и "чужого" пространства указателей, так

АРХЕТИП "ВОДА" КАК ДООБРАЗНЫЙ ("ПРЕДМОНАДИЧЕСКИЙ") ФЕНОМЕН ПРЕДСТАВЛЕН В РОМАНЕ ЧЕРЕЗ РЯД МАНИФЕСТАЦИЙ, ИНВАРИАНТНЫХ ПОВТОРЯЮЩИХСЯ ОБРАЗОВ, ПРОЧИТЫВАЮЩИХСЯ КАК НА СИНХРОНИЧЕСКОМ СМЫСЛОВОМ УРОВНЕ К КАЧЕСТВУ МАРКИРУЮЩИХ ГРАНИЦЫ "СВОЕГО" И "ЧУЖОГО" ПРОСТРАНСТВА УКАЗАТЕЛЕЙ, ТАК И НА УРОВНЕ ДИАХРОНИЧЕСКОМ, СООТНОСЯСЬ С СИМВОЛИЧЕСКИМ ЗНАЧЕНИЕМ ТОЙ ИЛИ ИНОЙ МАНИФЕСТАЦИИ СТИХИИ ВОДЫ В АРХАИЧЕСКИХ КУЛЬТУРАХ.

и на уровне диахроническом, соотносясь с символическим значением той или иной манифестации стихии воды в архаических культурах. Характеризуя особенности творческого мышления М.Ю. Лермонтова, Т.К. Черная подчеркивала значимость первозданных природных стихий для формирования целостной модели мира в творчестве М.Ю. Лермонтова: "Вся система лермонтовского мироздания представляется синтезом хаотических и космических начал. Желание лирического героя состоит в том, чтобы снять границы космической организованности, но оставить космическую красоту, чтобы "свободная стихия" была действительно свободной, т. е. могла бы свободно интегрировать в каждую космическую единицу, и единицы вместе вновь могли бы, соединившись, проявить свою стихийную сущность" [18]. Раскодирование семиотики

инвариантов архетипа "вода" в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени", таким образом, способствует, как указывает А.Ф. Косарев, осознанию целостной "символически выраженной картины мира – смысловой картины, но выраженной через образы" [4, с. 248]. Путь анализа семиотики манифестаций архетипа "вода",

маркирующих границы внутри романного мира, в "Герое нашего времени" осуществляется путем актуализации смысловых рядов, выступающих манифестациями архетипа "воды", направленного на их синхронически-диахронический анализ, целью которого, в свою очередь, выступает определение их значения в структуре целого на уровне организации художественного пространства.

Обращаясь к способу диахронического раскодирования значения архетипа вода в литературном произведении Нового времени, необходимо учитывать не только априори заложенную в любом произведении мифологическую, архаическую смысловую составляющую, определенную всеобщим характером коллективного бессознательно-го и его архетипов, но и амбивалентность, внутреннюю диалектичность воды, как любой из первозданных стихий, к тому же, нередко в архаических мифологиях соотносимой с первозданным хаосом. К.-Г. Юнг подчеркивает, что "Бессознательные формы всегда получали выражение в защитных и целительных образах и тем самым выносились в лежащее за пределами души космическое пространство...", – [21, с. 110], уточняя при этом, что именно "...вода является чаще всего встречающимся символом бессознательного" [21, с. 112]. "Вода (прежде всего река) – устойчивый символ дороги, жизни, судьбы в поэзии, и не только народной...", – указывает Н. Криничная [3, с. 324]. Отдельные манифестации стихии воды: река, колодец, дождь, море, океан – наделяются разными символическими значениями, река при этом выступает не только в символическом значении жизненной дороги или судьбы, но в качестве маркера границ, упорядочивая пространство, придавая ему космический статус.

В романе "Герой нашего времени" архетип воды как исходный вариант присутствует в разных инвариантах: море, река, ручей, дождь, туман, целебные источники и колодцы, водопад, – или через указание на качество или состояние: мокрый, сырой; равно, как и в опосредованных манифестациях, относящихся к человеку: кровь, слеза, пот, или к плодам деятельности человека, преобразующей воду в чай, вино, микстуру, бузу, водку, духи.

Манифестации архетипа воды, соотносимые с глобальными явлениями: море, река, – выступают маркерами пространства, способами его деления на свое и чужое, осво-

енное и неосвоенное, причем, как в геополитических масштабах: Арагва в первой повести романа – "Бэла" – указывает на грузинских земель, уже освоенных рассказчиком (с записками о Грузии из Тифлиса возвращается офицер-рассказчик), Терек и Кубань – русских (за Тереком находится крепость, в которой служат Максим Максимыч и Печорин; за Тереком или за Кубанью, как предполагает Максим Максимыч сложил голову Азамат: "верно, пристал к какой-нибудь шайке абреков, да и сложил буйную голову за Тереком или за Кубанью: туда и дорога!"; для Казбича же, напротив, за Тереком лежат чужие, уже освоенные русскими земли: он рассказывает Азамату, как ездил с абреками за Терек отбивать русские табуны: "Раз, – это было за Тереком, – я ездил с абреками отбивать русские табуны..."). Тот же принцип маркирования большого пространства при помощи речки проецируется и на пространство малое: крепость N с одной стороны защищают балками, за которыми лес и горы, с другой, – речка, за которой растет густой кустарник, а за ним возвышенности, сливающиеся с главной цепью Кавказского хребта: "Крепость наша стояла на высоком месте, и вид был с вала прекрасный; с одной стороны широкая поляна, изрытая несколькими балками, оканчивалась лесом, оторый тянулся до самого хребта гор; кое-где на ней дымились аулы, ходили табуны; с другой – бежала мелкая речка, и к ней примыкал частый кустарник, покрывавший кремнистые возвышенности, которые соединялись с главной цепью Кавказа". К этой речке Максим Максимыч первый раз выходит с Бэлой, когда ее выследил Казбич: "ведь вот сейчас тут был за речкою Казбич..." – рассказывает Максим Максимыч Печорину... Печорин, узнав об этом, запретил Бэле выходить за пределы крепости: "А вот как: несмотря на запрещение Печорина, она вышла из крепости к речке", именно здесь у речки, когда Бэла нарушила запрет Печорина, Казбич похитил ее и смертельно ранил.

Примечательно, что Азамат, предлагая Казбичу обменять сестру на коня, назначает встречу для обмена у реки – "потока в ущелье": "Хочешь, дождись меня завтра ночью там в ущелье, где бежит поток: я пойду с нею мимо в соседний аул, – и она твоя". Граница, обозначенная речкой, колеблется, она подвижна: внутренняя граница обозначена стенами крепости, а внешняя – речкой, но в чужом мире внешняя граница перемещается к внутренней.

Если в географическом аспекте водная преграда маркирует границу, то в аспекте символическом водная преграда отделяет чужой мир от своего: мир горцев от мира русских, мир враждебный от мира безопасного (за Терекком находились еще не подчинившиеся Российской Империи земли, населенные не подчиняющимся русским народами. Печорин, оказываясь в чужом пространстве, перенимает формы и способы поведения своего теневого двойника Казбича: первоначально обменять сестру на коня Казбичу предлагает Азамат, затем такую же сделку Азамату предлагает Печорин, преследуя Казбича на "чужой" территории за пределами крепости, Печорин "взвизгнул не хуже любого чеченца".

Уже в ситуации похищения Бэлы, планируемого Азаматом и осуществленного Казбичем, река не только выступает маркером границ, отделяющей "свое" от "чужого", но маркером, отделяющем зону дозволенного, ограниченного одними правилами поведения, от зоны вседозволенности и аморальности: за потоком, который течет по дну ущелья, Азамат готов отдать родную сестру в обмен на коня Казбича, за рекой, обозначающей внешние границы крепости, Казбич может похитить Бэлу и убить ее. Скрывая Бэлу в крепости за рекой, Печорин помещает ее в свое, чуждое ей пространство, но при этом гарантирует соблюдение принятых в своем мире законов и ее безопасность. В то время как за рекой, за пределами крепости, Азамат может похитить Бэлу, а Казбич убить ее. Важно подчеркнуть, что

Максим Максимыч называет Казбича разбойником, но соглашается с повествователем, который после описания убийства отца Бэлы, которого Казбич считает причастным к похищению своего коня, резюмирует: "Он вознаградил себя за потерю коня и отомстил," – на что Максим Максимыч отвечает: "Конечно, по-ихнему ... он был совершенно прав." Таким образом, граница, маркированная рекой, отделяет мир, в котором действуют одни законы и моральные нормы, от мира, устроенного по иным законам и правилам.

Смысловое значение реки как маркера границы "своего" и "чужого" в ситуации похищения Бэлы и ее изоляции в крепости дополняется пониманием реки как границы хронотопа: современного, цивилизованного, локализованного в крепости N, в минераловодских курортах, и мира, принадлежащего к иному времени, миру горцев, или к иной социальной среде – миру контрабандистов в "Тамани", локализованного у иной водной преграды – у моря. Пересечение водной преграды, как правило, связано с переходом из одного мира в другой. При этом пересечение водной преграды означает трансформацию качества и состояния человека.

Река и водная преграда выступают не просто маркерами границы, но и маркерами хронотопа, поэтому пересечение водной преграды должно стать не пространственным, а мифологичным. Печорин, покидая пределы крепости N или же пределы Пятигорска, перенимает способы поведения своих теневых двойников: готов похитить Бэлу и поменять ее на коня, заменив таким образом в этой сделке, изначально задуманной Азаматом, Казбича; потеряв коня в погоне за Верой, он падает на траву, плача, "как ребенок", и долго лежит неподвижно ("я упал на мокрую траву и как ребенок заплакал. И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий..."), фактически повторяя поведение Казбича, который узнав о потере коня "повалился на землю и зарыдал, как ребен-

нок" и "так пролежал до поздней ночи и целую ночь"), когда Печорин отправляется один скакать по степи за пределами пятигорской крепости, он надевает наряд горца, с точностью повторяя все детали, так что Мери пугается при его появлении и вскрикивает: "Mon Dieu, un Circassien!" Печорин встречает кавалькаду прогуливающих молодых людей, когда, возвращаясь с одинокой конной прогулки, задумал напоить коня "в балке", то есть в тот момент, когда он пересекает реку, чтобы вернуться в "свой мир", в современный хронотоп, он отвечает Мери по-французски, до этого же он стремится к полной идентичности с горцем и даже считает, что казаки на своих вышках "верно, по одежде приняли <его> за черкеса". Бэла, оказавшись в крепости, говорит, что у нее "нет родных", выражая таким образом свою включенность в хронотоп крепости, означающую отчуждение от своего хронотопа – аула и родного дома. И хотя, как замечает Максим Максимыч, из окон крепости видны те же горы, Бэла смотрит на них уже из чужого мира.

Различные манифестации архетипа воды в романе "Герой нашего времени" выступают маркерами пространства в романе, обозначая границы и отделяя "свое" от "чужого". При этом хтоническими враждебными чертами наделяется само "чужое" пространство, враждебное и смертоносное для чужака. Печорин выступает нарушителем границ, он совмещает миры или переносит качества или состояния (или даже человека – Бэлу) из "своего" мира в "чужой", стремясь совместить свое и чужое. В повести "Бэла" Печорин похищает Бэлу из аула и помещает в пределах своего пространства: за рекой, за оградой, в крепости; в главе "Княжна Мери" Печорин сам переодевается в костюм горца и перемещается по "своему" освоенному пространству. При этом, выступая медиатором между мирами, Печорин не стремится полностью стать частью одного из них, предпочитая играть роль

посредника и находиться на границе между мирами.

Литература:

1. Бражников И. А. Мифопоэтический аспект литературного произведения : автореф. дис. ... канд. филол. наук по специальности 10.01.08. – М., 1997. – 20 с.
2. Евтушенко Э.А. Мифопоэтическая структура стихотворения М.Ю. Лермонтова "Валерик" // Великая Отечественная война в литературе, критике и журналистике : материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 70-летию победы в Великой Отечественной войне и году литературы. – 2015. – С. 12-15.
3. Криничная Н.А. Русская мифология. Мир образов фольклора. – М. : Академический проект; Гаудеамус, 2004. – 1008 с.
4. Косарев А. Ф. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость. – М.: ПЕРСЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 304 с.
5. Москаленко Т.В. Элегический код и мифологема женщина-цветок в повести "Княжна Мери" ("Герой нашего времени" М.Ю. Лермонтова) // Пятый этаж. Сборник научных статей молодых ученых. – Барнаул, 2015. – С. 167-170.
6. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблемы происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. – 1991. – № 10. – С. 41-47.
7. Погребная Я.В. Аспекты исследования творчества М.Ю. Лермонтова: семиотика, мифопоэтика, компаративистика. – Ставрополь : СГПИ, 2017. – 236 с.
8. Сахарова О.В. Онейропоэтика М.Ю. Лермонтова: христианская семантика и аксиология // 80-летие елецкой филологии : материалы Международной научной конференции. – 2019. – С. 295-307.
9. Седина Е.В. Мифопоэтическая картина мира М.Ю. Лермонтова в контексте русского романтизма // Гуманитарный вектор. – 2010. – № 2(22). – С. 146-151.
10. Седина Е.В. Сон как особая реальность в мифопоэтической картине мира М.Ю. Лермонтова / Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. – 2010. – № 1. – С. 310-313.
11. Седина Е.В. Особенности творческого мышления М.Ю. Лермонтова в контексте мифопоэтического подхода // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 17-2. – С. 33-39.
12. Семенова А.Д. Мифологема горы в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2013. – № 4-2 (56). – С. 136-140.

13. Ходанен Л.А. Миф в художественном мире М. Ю. Лермонтова : учебное пособие. – Кемерово : Кузбассвуиздат, 2008. – 103 с.
14. Ходанен Л.А. Поэмы М. Ю. Лермонтова. Поэтика и фольклорно-мифологические традиции : учеб. пособие. – Кемерово : КГУ, 1990. – 91 с.
15. Ходанен Л.А. Поэтика Лермонтова. Аспекты мифопоэтики : учеб. пособие. – Кемерово : КемГУ, 1995. – 92 с.
16. Ходанен Л.А., Ямадзи А. Поэтическая мифология снов в творчестве М.Ю. Лермонтова // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2015. – № 2-4 (62). – С. 179-183.
17. Черная Т.К. "Глубокий и могучий дух...". М.Ю. Лермонтов. Творческие поиски. – Ставрополь : СКФУ, 2015. – 224 с.
18. Черная Т.К. М.Ю. Лермонтов. Этико-философская концепция творчества. Мотив совершенства

- как мотивация лирического метасюжета Лермонтова. <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/chernaya-lermontov/motiv-sovershenstva.htm> (дата обращения 25.05.2020).
19. Черная Т.К. Русская литература XIX века (Ч. 1). Поэтика художественно-индивидуальных систем в литературном процессе. – Ставрополь : СГУ, 2004. – 623 с.
20. Юнг К.-К. Кереньи К. Введение в сущность мифологии // Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – Киев : Гос. Б-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с. – С.5-48.
21. Юнг К.-Г. Символ и архетип. Об архетипах коллективного бессознательного. – М. : Канон, 2019. – 336 с. – С. 105-143.

ILYA SURGUCHEV'S THEATER IN THE HISTORY OF RUSSIAN FOREIGN THEATER

Fokin Aleksandr Alekseevich, DSc of Philological science, Professor, Stavropol state pedagogical Institute, Stavropol
Drama is defined as the main phenomenon of Ilya Surguchev's creative biography. ON this basis, the main chronology of his life and work during the period of emigration is presented. Biographical and historical-functional methods of literary research are used. The plays of the 1910s and 1940s, their themes and problems are characterized. An overview of the main premiere performances based on Surguchev's plays in theaters in Russia and Europe is presented. Questions of I.D. Surguchev's poetics of drama are raised; the prevailing genres, plots, themes, and stylistic dominants are highlighted. The role of Surguchev in the history of the theater of the Russian abroad is determined.

Keywords: Surguchev; theater; dramatic art; Russian emigre literature.

DOI 10.24923/2305-8757.2020-3.5

УДК 82:801(Сургучев)

ВАК 10.01.01

© Фокин А.А., 2020

ТЕАТР ИЛЬИ СУРГУЧЕВА В ИСТОРИИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖНОГО ТЕАТРА

Драматургия определяется как основной феномен творческой биографии Ильи Сургучева. На этой основе представлена основная хронология его жизни и творчества в период эмиграции. Используются биографический и историко-функциональный методы литературоведческого исследования. Характеризуются пьесы 1910-1940-х годов, их тематика и проблематика. Представлен обзор основных премьерных спектаклей по пьесам Сургучева в театрах России и Европы. Ставятся вопросы поэтики драматургии И.Д. Сургучева; выделяются преобладающие жанры, сюжеты, темы, стилистические доминанты. Определяется роль Сургучева в истории театра русского зарубежья.

Ключевые слова: Сургучев; театр; драматургия; литература русского зарубежья.

40

ФОКИН Александр Алексеевич, доктор филологических наук, профессор, Ставропольский государственный педагогический институт, Ставрополь

Драматургия играла в творчестве И.Д. Сургучева ведущую, едва ли не первостепенную роль, во многом определяющую жизнетворчество писателя. Именно поэтому театральная деятельность писателя, в купе со всем его творчеством, настойчиво требуют своего осмысления, а пьесы – публикации и пристального прочтения. И не только эстетического, социального, типологического, генетического, и не только как неотъемлемой части русской драматургии первой половины XX века, но и как своего рода феномена.

Первыми своими драматургическими опытами ("Торговый дом" и "Осенние скрипки") И.Д. Сургучев убедительно вписался в театральный контекст эпохи. Внимание театральных рецензентов на первых порах вызвало именно неожиданное появлением нового имени среди авторов, пьесы которых были приняты в 1913 году для постановки на сценах Императорских театров. Решение репертуарного комитета театральным корифеям виделось странным и неожиданным. Но если в российских газетах дискуссии о пьесе "Торговый дом", переходящие порой в яростное противостояние приверженцев реализма и сторонников модернизма, продолжались в течение двух лет, то европейские поклонники Мельпомены к ней быстро охладели, несмотря на то, что в спектаклях и Александринского, и Малого театров были заняты лучшие русские актеры. Западная критика практически единодуш-

но окрестила пьесу "русской", "созданной в традициях середины XIX века" (здесь читался намек на основоположника русской драматургической школы А.Н. Островского), "интереса для европейского зрителя не представляющей" (подчеркивались чисто национальные сюжет, проблематика и драматургическое решение).

Однако некоторые высказывания и суждения русской критики, сравнивавшей И.Д. Сургучева то с Ф.М. Достоевским, то с И.С. Тургеневым, то с Л.Н. Толстым, то с А.П. Чеховым, то с А.М. Горьким, подогревали интерес к "Торговому дому" переводчиков из Германии, Франции, Великобритании, скандинавских стран. Именно это и сыграло свою роль в 1920-1930-е годы, когда "Торговый дом", уже в переводах, покорял одну за другой театральные столицы Европы. При этом пьеса не перестала быть "русской", но в этом виделось теперь ее преимущество: в эти десятилетия коренное население европейских стран, столкнувшись с многомиллионной русской эмиграцией, перестало воспринимать русскую культуру как модное явление, а вынуждено было постигать чужую национальную картину мира, с которой приходилось и уживаться, и считаться.

Несколько иначе была воспринята вторая пьеса И.Д. Сургучева – "Осенние скрипки". Практически сразу после ее триумфального явления публике на сцене Московского Художественного театра в апреле 1915 года она привлекла пристальное внимание и критиков, и профессиональных театралов, и маститых переводчиков. Так, в апреле 1915 года практически одновременно с Московским Художественным театром, постановку пьесы И.Д. Сургучева "Осенние скрипки", переведенную А.К. Шольцем на немецкий язык, осуществил берлинский "Лессинг-театр". Режиссером выступил Макс Рейнгардт, знаменитый на весь мир своими театральными экспериментами по использованию в драматическом театре музыки, танца, живописи, света, массовых сцен.

Прагматичных европейских импресарио и режиссеров удивлял поразительный успех "Осенних скрипок" у публики, что влекло за собой гарантированный, а чаще невероятный коммерческий успех. Напомним, к концу 1917 года "Осенними скрипками" был установлен абсолютный рекорд: за три сезона в Московском Художественном театре ее сыграли более 250 раз. К такому рубежу на тот момент смогли подойти только "Синяя птица" М. Метерлинка, "Три сестры" и "Вишневый сад" А.П. Чехова, но за 10-15 сезонов. В Европе неизменные аншлаги сопровождали все постановки пьесы практически до конца 1950 годов, а ставили ее не только ведущие столичные театры, но и провинциальные труппы и даже самодеятельные непрофессиональные коллективы практически во всех европейских странах.

Эта пьеса, на удивление, не имела языкового барьера. Зритель заполнял залы как на русских постановках (например, во время европейских гастролей МХТ в 1920-1930-х годах), так и спектакли на национальных языках. Иногда, как это было, например, в Берлине и Амстердаме, на разных театральных сценах одновременно шли "Осенние скрипки" на русском и немецком (голландском), и залы обоих театров были заполнены до отказа. Случалось, что сразу шли и три представления. Такой театральный казус был зафиксирован в 1922 году в Риге, где, по сообщениям газет "Jaunais Vards", "Libausche", "Rigas Zinas" и "Сегодня", на сцене Латышского Национального театра спектакль игрался на латышском, а на сценах театра Русской драмы и Камерного театра – на русском. Нечто подобное произошло и в Великобритании в 1937 году: "Осенние скрипки" шли, правда в разных городах, одновременно в трех вариантах переводов пьесы на английский язык (первый был выполнен Давидом Моделлем, второй Дмитрием Уманским (с разрешения автора), а третий – Маргарет Кеннеди), и многие зрители старались посмотреть все три спектакля.

Успех первых двух пьес во многом предопределил творческую судьбу Сургучева-драматурга. Уже в 1916 году он представил на суд Московского Художественного театра свою новую вещь – пьесу "Письма с иностранными марками". Однако ее ожидала иная, но не менее счастливая творческая судьба.

Авторское название пришлось по вкусу переводчикам и практически аутентично зазвучало на всех языках: "Brevene med de utenlandske frimerker", "Brieven met buitenlandse postzegels", "Briefe mit ausländischen Marken", "Letters with Foreign Stamps", "Lettres a timbres etrangers" и т.д.

Сначала на нее, как ни странно, обратила внимание театральная элита скандинавских стран. И уже оттуда началось ее триумфальное шествие по другим европейским странам. Перевод был выполнен известным тогда специалистом по германским языкам скандинавской группы Ниной Аркиной.

Одним из первых постановку осуществил Норвежский национальный театр в Осло. Премьерные спектакли шли при переполненном зале 3, 14, 17, 19, 21 декабря 1923 года. Бьорн Бьорнссон – режиссер-постановщик спектакля,

ориентированный на русскую театральную школу К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, – подобрал лучших актеров. Он уловил не только тончайшие психологические нюансы, но и богатство му-

зыкально-интонационной палитры произведения. Это подтолкнуло его к оригинальному, но очень верному решению – синтезу, как сказали бы сегодня, драматургии и живой симфонической музыки. С этой целью был привлечен известнейший норвежский композитор, скрипач и дирижер Йо-

хан Халворсен, который выстроил в соответствии с сюжетом и режиссурой музыкальное оформление спектакля, положив в основу русскую классику, прежде всего произведения П.И. Чайковского, а также увертюру и прелюдию собственного сочинения, написанные специально для этой премьеры.

В ноябре-декабре 1923 года, по сообщениям прибалтийских газет "Сегодня", "Libausche", "Rigas Zinas", пьеса "Письма с иностранными марками", уже на шведском языке, была поставлена на сцене Королевского театра в Стокгольме, весной 1924 года, в соответствующих переводах, в столичных театрах Финляндии и Дании, а год спустя – в Германии, Австрии. В начале 1930-х контракты на ее постановку были заключены в Англии, Франции, Испании и Голландии.

Пьеса была встречена критикой восторженно. В архиве И.Д. Сургучева сохранилась целая подшивка рецензий о ее постановках на всех языках Европы. Вторила им и русская эмигрантская печать, назвав "Письма с иностранными марками" лучшим драматургическим произведением 1925 года. И это при том, что на русском языке она ни разу не

была опубликована или поставлена.

Интересна история и четвертой пьесы Сургучева. Так, 26 марта газета "Северокавказское слово" (№ 9) дала на первой странице анонс: "В самом непродолжительном времени пойдет одноактная

ПЬЕСА БЫЛА ВСТРЕЧЕНА КРИТИКОЙ ВОСТОРЖЕННО. В АРХИВЕ И.Д. СУРГУЧЕВА СОХРАНИЛАСЬ ЦЕЛАЯ ПОДШИВКА РЕЦЕНЗИЙ О ЕЕ ПОСТАНОВКАХ НА ВСЕХ ЯЗЫКАХ ЕВРОПЫ. ВТОРИЛА ИМ И РУССКАЯ ЭМИГРАНТСКАЯ ПЕЧАТЬ, НАЗВАВ "ПИСЬМА С ИНОСТРАННЫМИ МАРКАМИ" ЛУЧШИМ ДРАМАТУРГИЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ 1925 ГОДА. И ЭТО ПРИ ТОМ, ЧТО НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ ОНА НИ РАЗУ НЕ БЫЛА ОПУБЛИКОВАНА ИЛИ ПОСТАВЛЕНА.

пьеса И.Д. Сургучева из цикла "Женщины". Ей вторила и "Власть труда" от 30 марта: "В студии "Ора" идут репетиции пьесы И.Д. Сургучева "Женщина", "которая пойдет в один из ближайших спектаклей в присутствии автора". Заявленная премьера состоялась 3 апреля 1918 года в Ставрополе.

В узкие рамки темы, определяемой названием, И.Д. Сургучев заключил богатое сложное содержание. На этот раз он направил свое воображение на значение женщины для творческого вдохновения писателя, берущего от любви всё, чтобы претворить ее наслаждения и страдания в художественный шедевр. Но идея была реализована совершенно неожиданно в драматическом эпизоде, который придал диалогической статике, динамически развивающийся конфликт. Сургучев вновь показал себя прекрасным стилистом, продолжателем богатых русских литературных традиций. Утонченные диалоги и монологи, тема которых – субъективные рассуждения писателя о литературном творчестве, толпе и критике, – насыщены яркими, сильными образами. Финал решен в сургучевском ключе: женщине отводится роль не только вдохновительницы творчества, Музы, что было общим местом литературных произведений предшественников и современников, но и главного ценителя-судии результатов своего вдохновительства с правом миловать и казнить.

Высоко оценивая мастерство драматурга, рецензенты подчеркивали, что достоинства пьесы, очень трудно порой отделить от впечатлений, произведенных игрой актеров. Оба эти слагаемые редко сливаются полно, даже в хороших театрах. В качестве примера конгениальности автора, написавшего хорошую пьесу, и актерского ансамбля, давшего прекрасную игру, были названы "Осенние скрипки", "поставленные в Художественном театре, когда игра г-жа Книппер и режиссерская рука Художественников сыграли громадную роль в успехе пьесы".

Одной из форм выживания театра как вида искусства в годы Гражданской войны были благотворительные концерты. Для организации подобных мероприятий создавались творческие союзы, соучредителем одного из которых – Общества им. А.П. Чехова – был И.Д. Сургучев. В таких литера-

турно-театральных вечерах принимали участие И. Бунин, И. Шмелев, Г. Гребенщиков, А. Вертинский и другие литераторы, звучали сцены из пьес в исполнении И. Сургучева, а когда удавалось пригласить актеров, отрывки из произведений разыгрывали профессионалы.

В ноябре 1920 года И.Д. Сургучев навсегда покинул Россию. Его эмигрантская судьба типична для русского писателя. В мировой литературе нередки случаи, когда чужбина становится второй родиной человека если не в житейском, то в творческом плане. Для Сургучева же, который и в России при самых благоприятных обстоятельствах чувствовал себя чужим вне родного города, чужбина стала лишь местом проживания и работы. Будучи человеком верующим, общительным и деятельным, Сургучев пытался найти себя в чужом краю. Как и всякий изгнанник, он боролся за реальность своего существования, в том числе и театральной деятельностью, чтобы вернуть себе значимость, уважение и былой авторитет как среди собратьев по эмиграции, так и среди соратников по литературе. Помогали ему в этом и его пьесы, которые жили уже своей жизнью.

В Константинополе И.Д. Сургучев стал инициатором создания на "турецком берегу" русского драматического театра. Первые репетиции проходили в бараках для беженцев, потом, благодаря невероятным усилиям драматурга и других русских писателей (А. Аверченко, А. Каменский и др.) от местных властей было получено разрешение на восстановление здания сгоревшего Стамбульского театра "Пель-Мель". Воодушевленные русские люди, уставшие от войны и тягот беженского существования, отстроили здание театра в течение первых трех месяцев 1921 года. Возглавил первый русский эмигрантский театр И.Д. Сургучев. На афишах, изготовленных самими артистами, можно было прочесть имена известных русских деятелей: писателей (Аверченко, Тэффи), артистов Императорского театра Г. Сво-

бодина, С. Долинского, В. Костровой, Е. Скокан и др. Для начала был подготовлен большой благотворительный концерт, приуроченный к празднованию Светлого праздника Пасхи. Дату выступления назначили на 22 апреля. Затем состоялся первый в русском зарубежье спектакль, игралась пьеса "Осенние скрипки". Акцент в этой постановке сделали не столько на любовные переживания, хотя люди истосковались по простым человеческим чувствам, сколько на мотив прощения и духовного преображения человека, жертвующего собой ради счастья ближних.

В Константинополе судьба свела И.Д. Сургучева с Сергеем Васильевичем Стренковским – замечательным режиссером и актером. Они знали друг друга давно. Стренковский был известным театральным деятелем в дореволюционном Петербурге, преподавал в столичном Литературно-художественном обществе режиссуру и артистическое мастерство. Они вместе перебрались в Чехословакию, и их творческий союз в скором времени дал плоды: вокруг Сургучева и Стренковского сплотились соотечественники из числа артистов-профессионалов, и вскоре был создан Русский камерный театр (РКТ). Чехословацкое правительство оказывало русскому театру не только моральную, но и материальную помощь.

Как пишет в своем исследовании известный театровед Н. Янчевский, "Русский камерный театр" "отличался от других театров своей организацией. Он напоминал старые русские театры: у него была своя постоянная труппа и обеспеченное месячное содержание. В труппе состояли Э.Ф. Днепров, Н.В. Решетникова, В.А. Корецкая, М.П. Рейнгардт, г-да С.В. Стренковский, А.С. Ранецкий, С.Г. Долинский и П.Н. Алексеев" [12, с. 108]. Формирование труппы и администрации пражского РКТ завершилось тем, что Сургучева избрали его директором, а Стренковского – художественным руководителем [9].

Основу репертуара театра составляли пьесы отечественных классиков: А.В. Сухо-во-Кобылина, А.Н. Островского, М. Константинова, Д.И. Фонвизина. Но закончился первый сезон премьерой, благодаря которой имя И.Д. Сургучева было поднято на новую высоту. 20 апреля 1922 года Русский Камерный театр осуществил постановку написанной уже в эмиграции его драмы с симптоматическим названием "Реки вавилонские".

Безусловной победой Сургучева в этой пьесе было освоение новой темы и, прежде всего, темы эмиграции. Это уже не ностальгия, а рефлексия над новой ситуацией. Подчеркнем, что к этой теме он обратился одним из первых. Природу и характер перевоплощения людей в эмигрантов драматург раскрывает на примере широкого социального и даже политического диапазона масок-персонажей, резонно связывая их в общем плане с требованиями наличной потенции героев к деятельности. Условия жизни людей в эмиграции трудные, подчас невыносимые, но талантливый человек использует все возможности, даже самые скудные, преодолевает все препятствия, самые жестокие, – и побеждает.

Устами одного из героев автор говорит, что расставить все точки над "i" в этой свершившейся "глупости", дать ей глубочайшую аналитическую оценку и указать путь духовного преодоления национального и государственного кризиса способен только писатель, равный по таланту И.С. Тургеневу: "Если бы я обладал талантом Тургенева, я бы написал роман или пьесу и так бы ее и озаглавил: "Трагедия глупых людей"" [11, с. 264].

Равных Тургеневу писателей, по-видимому, не нашлось в Европе. И пророчества пьесы "Реки вавилонские" европейская публика не разглядела. Возможно, поэтому неожиданно прохладно была встречена ее постановка в парижском театре "Драмы и Комедии" 21 июля 1930 года. Так или иначе, но европейская интеллигенция не смогла ничего противопоставить тому, что при-

вело в результате ко Второй мировой войне – национальной и социально-исторической катастрофе, в которую были втянуты практически все страны Старого Света.

В программе второго сезона РКТ значится и трагикомедия И.Д. Сургучева "50-е представление". Как удалось установить, именно под этим броским названием в Праге была сыграна уже значительно переработанная и расширенная пьеса "Женщина", которая еще не так давно помогла Сургучеву преодолевать постреволюционный хаос в родном городе. Ее театральной постановке предшествовала публикация 3-го действия с подзаголовком "Рука Бетховена" в майской книжке журнала "Студенческие годы" за 1923 год. С этим названием она и вошла в историю русского зарубежного театра. Герои этой пьесы рассуждают о вечной проблеме "смерти и бессмертия" ("любовь – мать бессмертия", "Бессмертие в твоём сыне, а сын твой – в любви твоей, а посему и любовь, и бессмертие – это явления одного порядка"), о социализме ("Уравняв все, – и землю, и воду, и солнечный свет, разбив на секторы звездное небо, – социализм – увы! – не может и никогда не сможет уравнять человеческой красоты и человеческого безобразия, ума и глупости") и, одновременно, об искусстве, способном преобразить человека и спасти человечество, о причудах творчества и вдохновения.

Второй сезон в Русском Камерном театре был закончен "Осенними скрипками". Роль Варвары Васильевны в этой постановке сыграла замечательная русская актриса Екатерина Николаевна Рощина-Инсарова, еще недавно блиставшая на сцене Александринского театра в Петербурге и Рижского театра русской драмы. Это было второе рождение знаменитой сургучевской пьесы. Именно с этих постановок началось триумфальное шествие "Осенних скрипок" по театральным подмосткам Европы. "Осенние скрипки" за рубежом воспринимались как образец русской психологической драмы. Ведь Сургучев в этой пьесе – продолжатель чеховских тра-

дий. Симптоматично, что одна из рецензий тех лет на спектакль имела заголовок "Осенние скрипки в вишневом саду". Для многотысячной русской диаспоры пьеса о высоте человеческих взаимоотношений, помогающих пережить не только семейный, но и духовный кризис, стала своеобразным инструментом психологической борьбы с непреодолимым чувством ностальгии, хотя у каждого эмигранта, как, впрочем, и у каждого героя пьесы, были свои проблемы, свой внутренний конфликт, свое "соло" в симфонии любви и боли.

К 1924 году ведущим центром русского рассеяния стал Париж. К этому времени постепенно определялся и юридический статус русских колонистов. Складывалась разветвленная инфраструктура самого русского общества – от Русского народного университета и Парижской русской гимназии, до знаменитых ресторанов "Волга" и "Максим". Не было в Париже только русского театра.

Перебравшись в Париж, И.Д. Сургучев сразу осознал эту проблему и включился в работу. И уже 24 марта 1924 года состоялся "Вечер памяти А. Аверченко", устроенный "Русским литературно драматическим Кружком" с участием Н. Тэффи, А. Куприна, Б. Зайцева, И. Сургучева, С. Черного, И. Дувана и др., на котором игрались одноактные пьесы великого русского сатирика. А майский "Вечер трех авторов", организованный этим Кружком, надолго остался в памяти русских парижан, бережно сохранявших афиши и программки, в которых значились "Хорошая жизнь" И. Бунина в постановке А.А. Санина, под наблюдением Юшкевича его "Домик Сумасшедшего" и "Рука Бетховена" в постановке автора – И.Д. Сургучева. В спектакле участвовала актерская группа, созданная бароном Н. Дризенем, организовавшим в Париже свое театральное агентство. Памятными были и "Вечера сплошного смеха", где названные актеры исполняли юмористические миниатюры Тэффи, Аверченко, одноактные пьесы Сургучева.

Вопрос о русском театре в Париже встал кардинально. Почин постоянного эмигрантского театра драматического жанра принадлежал Александру Ивановичу Хорошавину, елову высокой культуры, одаренному страстной (можно сказать жертвенной) любовью к сценическому искусству". Он решал организационные задачи, И.Д. Сургучеву, имевшему положительный опыт организации театров в Стамбуле и Праге, предстояло сформировать труппу из мастеров московских и петербургских театров, обосновавшихся во Франции. В выборе репертуара решили ориентироваться на "домхатовские" традиции "вековых ценностей" русского театра – произведения Островского, Сухово-Кобылина, А. Сумбатова, а также на пьесы современных авторов: С. Найденова, Ю. Беляева, Л. Андреева, В. Рышкова и, конечно, И. Сургучева.

Вскоре было найдено и подходящее "на первое время" помещение – "Мэзон дю Пёплъ" на рю Эрмель, 42, недалеко от Монмартра. Открытие первого русского театра в Париже состоялось 24 ноября 1924. "Проверка зрителем" показала, что именно такого театра ждала публика диаспоры. Здесь возобладали ностальгические тенденции. По словам Н. Берберовой, русская публика хотела видеть, как на сцене "пили чай из самовара": ей нужен был театр-воспоминание, театр-прошлое, театр ушедшей в небытие России. Наконец, театр-зеркало, заглянув в которое, можно было убедиться в реальности своего эмигрантского существования. Быт и речь казались теми последними китами, на которых держалась "зарубежная Россия".

В период с 1925 по 1927 годы И.Д. Сургучев создал для этого театра ряд одноактных ("Троицын день", "Пять минут", "Мусоргский и Анна") и "больших" пьес ("Игра", "Пять минут", "Парижские приключения", "Мост", "Кот", "Распутин", "Японка Ирэй", "Далекое путешествие").

Самой прочной театральной антрепризой во Франции оказался "Русский Интимный

театр" Дины Никитичны Кировой, возникший в канун 1928 года. В репертуаре театра четко прослеживаются три категории пьес: во-первых, классика (А.Н. Островский, А.П. Чехов, А.В. Сухово-Кобылий, Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев), во-вторых, пьесы, популярные на рубеже веков, в которых Кирова играла до эмиграции (А.И. Южин-Сумбатов, И.Л. Щеглов, Л.Н. Урванцев, С. Федорович, И. Радзивилович, М.П. Арцыбашев, Г. Зудерман, И.Д. Сургучев и др.), и наконец, – что очень важно – пьесы современные. Уже через год после открытия "Интимного театра" Сургучев предложил в его репертуар трехактную комедию "Игра", премьерный спектакль по которой, в постановке К.В. Сафронова, состоялась 9 февраля 1930 года, а повторный показ 1 февраля 1930 года.

В ней автор раскрыл загадку своей творческой биографии, отразил мистическую мечту всей русской литературы: достаток и творчество. Вспомним "Игроков" Гоголя, "Игрока" Достоевского. На первый взгляд, Сургучев шел в русле той же традиции. Герой пьесы – бывший русский князь, а теперь парижский таксист, – приезжает в Монако, чтобы на деньги, собранные его соотечественниками, русскими белыми офицерами, вернуть утраченное состояние. И ему удастся сорвать банк. Однако управляющий казино придумывает хитроумные схемы, чтобы вернуть деньги. С помощью роковой блондинки они вынуждают его снова сесть за рулетку, чтобы проиграть. Это традиционный ход. Но Сургучев идет дальше. А потому и пьеса названа "Игра". Драматург заставил читателя-зрителя следить не за персонажами, их действиями и поступками – они лишь естественный фон, – а за самой игрой – не персонифицированной, но настоящей героиней пьесы. В состязание игрока и казино вмешивается театр – искусство перевоплощения, иллюзии, подражания, то есть те самые "бутафории, гримировальные карандаши, псевдонимы". Не герой обыгрывает казино – побеждает театр.

Мир искусства одерживает верх над миром порока и наживы.

Через год в Theatre Albert Парижа "Игру" ставили уже на французском языке под названием "Человек, сорвавший банк в Монте-Карло". Примечательно, что французская премьера была благотворительной, и собранные средства, как значилось на афише и в программках, передавались в пользу Ставропольского землячества – немногочисленной группы эмигрантов из Ставропольской губернии, обосновавшихся во Франции.

Звучавшие со сцены слова максимально способствовали вовлечению зрителя-эмигранта в происходящие события: "Русский велик не потому, что он выиграл сколько-то там миллионов. Это – ерунда, феерия, сон в летнюю ночь. У нас часто выигрывают очень крупные суммы и через три дня проигрывают их обратно. Русский велик потому, что он уезжает

завтра, что у него оказалась неслыханная выдержка! Русский велик потому, что у него нашлись силы преодолеть магнит, обуздать жадность, перешагнуть через жажду наживы" [10, с. 16].

Злободневный сюжет произведения, его детективная интрига, неординарная режиссура и талантливая игра актеров сделали этот спектакль одним из самых любимых у парижского зрителя, причем не только русского. Устойчивый театральный успех "Игры" вызвал интерес и в среде кинематографистов. И.Д. Сургучеву было предложено написать киносценарий на основе пьесы. И уже 18 октября 1935 года газета "Возрождение" сообщала: "Голливуд. Компания "United Artists" готовит постановку фильма "Человек, который сорвал банк в Монте-Карло" по сценарию И. Сургучева. На съемки приглашены двести человек из русской колонии..." [3]. И уже в феврале 1936

18 ОКТЯБРЯ 1935 ГОДА ГАЗЕТА "ВОЗРОЖДЕНИЕ" СООБЩАЛА: "ГОЛЛИВУД. КОМПАНИЯ "UNITED ARTISTS" ГОТОВИТ ПОСТАНОВКУ ФИЛЬМА "ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ СОРВАЛ БАНК В МОНТЕ-КАРЛО" ПО СЦЕНАРИЮ И. СУРГУЧЕВА. НА СЪЕМКИ ПРИГЛАШЕНЫ ДВЕСТИ ЧЕЛОВЕК ИЗ РУССКОЙ КОЛОНИИ..."

года парижская пресса пестрела сообщениями о том, что "в кинотеатре "Studio Universel" состоялся показ английской версии фильма Стивена Робертса "Человек, который сорвал банк в Монте-Карло" (авт. сцен. И. Сургучев)" [8].

Газеты извещали также, что по сценарию И.Д. Сургучева в Голливуде снимается еще целый ряд фильмов. Например, "Последние новости" осенью 1935 года уведомили поклонников синема, что "режиссер Майлстоун готовит к постановке другой сценарий Сургучева – "Далекое паломничество"", а писатель "заканчивает новый сценарий под заглавием "Сон императрицы Жозефины"" [7]. К успехам Сургучева на кинематографическом поприще не остались равнодушны и заокеанские эмигрантские газеты. Так, нью-йоркское "Новое русское слово" сообщало своим читателям в мае 1936

года: "На очереди "Осенние скрипки" И. Сургучева – сначала на сцене, потом на экране" [6].

Переговоры о постановке в Лондоне пьесы, ставшей своеобразной визитной карточкой Сургучева,

велись уже давно. Еще в ноябре 1935 года Марк Слоним писал ему: ""Осенние скрипки" обсуждаются для постановки на английской сцене, и только некомпетентность перевода отодвигает решение вопроса" [4, с. 16]. Долгожданная премьера состоялась в 1937 году в лондонском театре Св. Мартина (St. Martin's Theatre). Поставил ее выдающийся английский актер, режиссер и театральный продюсер Базиль Дин (Basil Herbert Dean), а главную роль сыграла звезда театра и кино Флора Робсон (Flora Robson).

В театре Св. Мартина за 1937-1938 годы "Осенние скрипки" были сыграны более двухсот раз, и по решению дирекции театра и труппы И.Д. Сургучеву был преподне-

сен в знак благодарности, глубокой признательности и уважения оригинальный подарок в виде "довольно широкой в диаметре и не длинной трости из ценной черепахи, "умеренно" и художественно украшенной золотом, по внешнему виду – скорее фельдмаршальский жезл, чем трость...". Пресса отреагировала на это жест весьма красноречиво: "Разве бескровное завоевание Сургучевым театральной Англии не рескрипт на высокое звание фельдмаршала от драматургии?.. "Осенние скрипки" уже "готовы на Америку" ... Да и размах чисто американский: пьеса одновременно пойдет в Нью-Йорке, Чикаго, Филадельфии, Балтиморе и в Сан-Франциско ... Это уже одно обеспечивает с избытком Сургучеву второй фельдмаршальский жезл..." [2, с. 25].

Разносторонней положительной оценки была удостоена и пьеса И.Д. Сургучева "Мост", премьера которой состоялась в январе 1939 года в одном из театров Варшавы. Отклики на нее были представлены в газетах "Русский голос", "Мечта", "Варшавский курьер", "Курьер Червоны", французском журнале "L'Echo de Varsovie" и др. Рецензенты отмечали хорошую игру актеров и сюжетное новаторство пьесы в передаче мужской психологии и, конечно, в передаче образа русских людей – инженеров, докторов, артистов, разбросанных по всему миру: "Эти русские лишены многого того, к чему привык современный, так называемый, культурный человек. Но они не чувствуют лишений, потому что с ними их дело, их "мост"" [1, с. 3]. Строящийся русским инженером в далекой Канаде мост стал символом будущего, веры в новую жизнь. Русский драматический театр "Studio" созданный в Варшаве в 1932 году бывшими артистами МХТ Василием Ивановичем Васильевым-Сикевичем и его женой Галиной Степановной Гуляницкой просуществовал до весны 1941 года. Пьеса "Мост" оставалась в его репертуаре до последних дней и была сыграна более 60 раз.

Признанным корифеем был Илья Дмитриевич в качестве театрального рецензента газеты "Возрождение". Его мнение уважали и считали авторитетным и профессиональным, а с оценками, особенно критическими, безусловно, считались. Его рецензии цитировались и упоминались во многих статьях искусствоведов, писавших статьи и исследования по истории русского зарубежного театра. Довольно часты ссылки на Сургучева и в мемуарах эмигрантов первой волны.

В предвоенные годы И.Д. Сургучев прилагал все усилия для процветания русских театров. Посещал репетиции спектаклей, премьеры, призывал публику поддерживать русский национальный театр и другие артистические начинания. Его рецензии воспринимаются сегодня своеобразной историей русского эмигрантского театра, а некоторые наблюдения и заключения без преувеличения могут рассматриваться в контексте теории русского театра и драматургии первой половины XX века. Анализируя современный театр, он оставил много ценных исторических замечаний, основанных на личной рефлексии и опыте своих выдающихся предшественников. После успеха фильма "Человек, сорвавший банк в Монте-Карло" Сургучев увлекся, по собственному его свидетельству, созданием сценариев для "синема", но лишь в драматургических жанрах он полагал возможным достичь максимальной "рельефности, скульптурности, полной выразительности" [5, с. 98].

В записных книжках писателя неоднократно, под разными датами, воспроизводится одна и та же цитата из трагедии Шекспира "Юлий Цезарь": "Пройдут века – и сколько раз еще / В театрах эта сцена повторится!" По-видимому, повторяемость эпох, событий, людей, лиц оказывала на него огромное воздействие. Неслучайно цикличность времени стала в его творчестве доминантным сюжетообразующим фактором. Показательно, что в 1920-1930-е годы Сургучев все чаще обращается к историческим сюжетам, актуализируя их знаковый харак-

тер для современности. "У Вечности есть пульс, и люди его инстинктивно чувствуют, – сделал он запись в дневнике, – но в эпохи, подобные той, в которую мы живем, пульс Вечности бьется лихорадочными, землесотрясающими ударами, и нужно иметь только ухо, чтобы их слышать. И карандаш, чтобы чертить сейсмографические узоры" [1 марта 1940 года].

К такими "сейсмографическим узорам", фиксируя "пульс Вечности", следует отнести и ряд пьес Сургучева на исторические темы: "Распутин", "Ангельское крыло", "Борьба за престол", "Балет Его Величества", "Каштаны Парижа", "Царь Федор Иоанович", "Вождь", "Сентиментальный день Наполеона". Последняя из них, не по значимости и дате создания, а по выходу в свет, в отличие от "предшественниц", не имела широкой критики, не стала она еще и объектом научных исследований. Однако загадки, "вмонтированные" автором в ее смысловую и формальную структуры, должны быть когда-то разгаданы. Учащенный "пульс" нынешнего времени этому, на наш взгляд, способствует.

Эта пьеса была опубликована в трех февральских номерах газеты "Возрождение" за 1937 год. Появление драматического произведения в газете вообще, да еще в полном объеме, по меньшей мере могло вызвать удивление читателей и массу вопросов: ведь такой практики ни до, ни после этого в газетной периодике эмиграции не было, не практиковалось печатание драматургии в таком объеме и в газетах Советской России. Но главный ее успех – в постановке манчестерским Пренс-Театром.

Интерес к спектаклю подогревался тем, что на роль Наполеона был приглашен знаменитый комедийный английский актер Чарльз Лоутон, удостоенный премии "Оскар" в номинации "Лучшая мужская роль" за создание образа короля Генриха Восьмого в фильме английской кинокомпании "United Artists" (реж. Александр Корда) "Частная жизнь Генриха VIII". С одной сторо-

ны, этот артист выступал своеобразным гарантом успеха театрального проекта, с другой – его участие в постановке подчеркивало европейский, и даже мировой уровень пьесы, а с третьей – обеспечивало внимание к произведению Сургучева со стороны советской театральной элиты и критики, поскольку "Частная жизнь Генриха VIII" был одним из немногих западных фильмов, получивших широкую известность в Советском Союзе в 1930-е годы. Более того, на Московском кинофестивале 1935 года, где он демонстрировался, Чарльз Лоутон был также назван лучшим актером. После успеха в Манчестере театр с этим спектаклем совершил летнее турне по всей Англии, а осенью 1938 представил его уже на суд лондонской публики, которая к этому времени была очень хорошо знакома с творчеством автора знаменитых "Осенних скрипок".

И.Д. Сургучев всегда придерживался установок, что драматургия – точная научная дисциплина, законы которой никому неизвестны. Эти законы он постигал каким-то невероятным чутьем. Не обмануло оно его и в случае с комедией "Сентиментальный день Наполеона". Пьеса оказалась очень злободневной. Смотрелась с интересом, легко доходила до публики, потому и выдержала не один десяток представлений. Подход к теме драматург избрал поистине новаторский, перелицевав исторический, насыщенный мелодраматизмом сюжет в жгучую комедию. Он подошел к созданию образа своего главного персонажа не с выпячиваемым презрением, как это делали практически все русские авторы, писавшие о Наполеоне, а с теплотой и часто подлинной душевной болью. И в этом сконцентрирована суть предложенного (разработанного) комического эффекта. Он заставил зрителей и читателей сочувствовать своему герою и даже жалеть его – этого маленького человека, вдруг ставшего императором Франции, тираном, способным поработить, подчинить себе весь мир, но лишенным главного – любви женщин. И управлявшая всеми его по-

ступками, составлявшая все его нутро "великая" цель завоевания мира превращается в великое поражение. День, который должен был стать очередным шагом к всемирной славе, превратился в "сентиментальный день", день разочарований и разрушения надежд на простое человеческое счастье, день, ставший первым шагом к поражению Наполеона и в чисто человеческом, и в военном, и шире – в историческом планах.

Поистине, в судьбе любого тирана-завоевателя есть что-то роковое. Автор великолепно выписал каждую деталь и социально-психологического, и речевого, и предметно-описательного портрета Наполеона. Сургучев практически впервые в литературе создал не преувеличенно-анекдотический образ Бонапарта, а странника, обреченно идущего по предначертанному тернистому пути. В преддверии надвигающейся войны, "запах" которой все более и более ощущался в Европе конца 1930-х, образ Наполеона, воссозданный Сургучевым в пьесе, был весьма и весьма актуален.

Итак, до революции Сургучеву рукоплескала Россия, в 1920-1930-е – зрители лучших театров Европы, Америки, Австралии. Анализ архива писателя позволяет заключить, что за этот период им было создано более 20 пьес, которые он намеревался издать в книге "Мой театр", подписаны контракты на их переводы и постановки, его сценарии были востребованы известнейшими киностудиями. Но этим планам не суждено было осуществиться: произошло то, что потом назовут "смертным приговором" литературе русского зарубежья. Началась Вторая мировая война.

Со вступлением Франции в войну 3 сентября 1939 года литературная и театральная жизнь в зарубежной России замерла, а с оккупацией немцами Парижа в начале лета 1940 года и вовсе остановилась. Это время впоследствии назовут "апокалиптическим видением". Многие деятели культуры и литературы из среды русской эмиг-

рации переживали события 1939-1944 годов во Франции как личный духовный кризис. Не было исключением и И.Д. Сургучев. Прошло три года, прежде чем он решился на организацию русского театра в оккупированном Париже. Это вышло без каких-либо манифестаций. Осенью 1942 года при непосредственном его участии в зале парижской консерватории было организовано несколько благотворительных концертов в пользу нуждавшихся русских артистов и литераторов, и только после определенного успеха этих мероприятий объявили об антрепризе под названием "Театр без занавеса".

К открытию театра Сургучевым был написан одноактный водевиль "Искушение святого Антония". Это дает все основания говорить о нем как о программном произведении. Ставка именно на этот водевиль сегодня представляется оправданной. Сургучев призывал своей пьесой не поддаваться искушению, вернуться в лоно искусства и воспользоваться его щитом и мечом. И этот призыв был услышан. Критика единогласно отмечала и "дух русской провинции", воцарившийся на сцене театра, и неизменный художественный успех спектаклей. Помимо "Искушения..." И.Д. Сургучевым специально для этого театра написаны водевили "Коломбина", "Два именинника, или Волшебная бутылка", "Вилка и нож", "Женщины никогда не ошибаются", скетчи "Любовное тесто", "Крылов", "Настя" и др.

После войны И.Д. Сургучев погрузился в писание дневников и воспоминаний о славе русского дореволюционного театра и старательно классифицировал свой архив, надеясь, что когда-нибудь лучшее из его драматургического наследия вернется к читателю, найдет своего режиссера, своих актеров и обретет своего зрителя.

Итогом его сорокалетнего служения театру был фильм "That Dangerous Age" ("Опасный возраст") по его знаменитой пьесе "Осенние скрипки" выпущенный в мировой прокат 13 апреля 1949 года английской кинокомпанией "London Films

Productions". Однако ставить точку на этом не хотелось бы.

Литература:

1. Б. "Мост" (Русская драматическая студия) // Меч, Варшава. – 1939. – № 6 (243). – 6 февр.
2. Брешко-Брешковский Н. Экран и сцена. (Корреспонденция из Парижа) // Для Вас: Еженед. иллюстр. журнал. – Рига, 1938. – № 10. – 6 марта.
3. Возрождение, Париж. – 1935. – 18 окт.
4. Из писем Марка Слонима // Театральная жизнь. – 1993. – № 9.
5. Клименко Н.К. Памяти И.Д. Сургучева // Возрождение. – 1959. – № 96.
6. Новое русское слово, Нью-Йорк. – 1936. – 21 мая.
7. Последние новости, Париж. – 1935. – 1 нояб.
8. Последние новости, Париж. – 1936. – 28 февр.; Возрождение, Париж. – 1936. – 28 февр.; Возрождение, Париж. – 1936. – 6 марта.
9. Русский камерный театр в Праге. 1922 – [1923]: РГАЛИ. Ф. 2478. Оп. 1. 15 ед. хр. 1922-1923.
10. Сургучев И.Д. Игра: Комедия // Россия: (Казачий журнал), Париж. – 1930. – № 1.
11. Сургучев И.Д. Реки вавилонские // Литература русского зарубежья: Антология: В 6 т. – М., 1990. – Т. 1, кн. 1: 1920-1925.
12. Янчевский Н. Русский драматический театр за рубежом // Возрождение. – 1955. – № 41.

AFTERWORD: RECONSTRUCTING POSTMODERNISM

McHale Brian is Arts and Humanities Distinguished Professor of English at the Ohio State University. He is one of the founding members of Project Narrative at Ohio State, and served as president of the Association for the Study of the Arts of the Present (ASAP) in 2010-2011. The author of three monographs on postmodernist fiction and poetry, he is also co-editor of four books, most recently *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon* (with Luc Herman and Inger Dalsgaard) and *The Routledge Companion to Experimental Literature* (with Joe Bray and Alison Gibbons).

Brian McHale begins his reflections on postmodernism with the words of Steve Katz, who metaphorically described the onset of a once-new era, bringing everyone "out into the air" and imagining how the color of the traffic light changed and at the same time "in different cities, we crossed the street." This idea so delighted McHale that he "brought" people to the streets not only in different cities, but on all continents, anticipating the planetary advance of postmodernism. The author examines the mechanism of emergence and ways of spreading postmodernism, linking these processes with the global economy and its cultural consequences. The role of the experience of occupation, resistance and survival in shaping the aesthetics of Olympians, surfionists, the influence of magical realism and the Latin American boom on postmodernism, as well as the interpenetration of Western European and Asian postmodern literature. Forecast where we'll be tomorrow: planetary, post-postmodernism, postmodernism - we have to do it yourself.

Keyword: postmodernism; postmodernist fiction; Latin American boom; magic realism; cultural neocolonialism; cosmodernism; post-postmodernism.

DOI 10.24923/2305-8757.2020-3.6

УДК 82.02+7.038.6

БАК 17.00.09

© МакХейл Б., 2020

МАКХЕЙЛ Брайан, профессор английского языка в Университете штата Огайо, один из основателей Project Narrative, в 2010-2011 гг. занимал пост президента Ассоциации по изучению современного искусства (ASAP). Автор трех монографий о постмодернистской художественной литературе и поэзии, редактор четырех книг, последняя из которых "Кембриджский компаньон" Томаса Пинчона (с Люком Херманом и Ингер Дальсгаард) и "Компаньон Рутледжа" по экспериментальной литературе (с Джо Бреем и Элисон Гиббсонс).

ПОСЛЕСЛОВИЕ: РЕКОНСТРУКЦИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Брайан МакХейл начинает свои размышления о постмодернизме словами Стива Каца, который метафорически описал наступление некогда новой эпохи, выведя всех "на воздух" и вообразив, как сменился цвет светофора и одновременно "в разных городах мы перешли улицу". Эта мысль настолько восхитила МакХейла, что он "вывел" людей на улицы не только в разных городах, но на всех континентах, предвосхищая планетарное наступление постмодернизма. Автор рассматривает механизм возникновения и способы распространения постмодернизма, связывая эти процессы с глобальной экономикой и ее культурными последствиями. Роль опыта оккупации, сопротивления и выживания в формировании эстетики оулиппийцев, сурфтионистов, влияние магического реализма и латиноамериканского бума на постмодернизм, а также взаимопроникновение западноевропейской и азиатской постмодернистской литературы. Прогноз, где мы окажемся завтра: планетарность, пост-постмодернизм, космодернизм, - мы должны сделать самостоятельно.

Ключевые слова: постмодернизм; постмодернистская литература; латиноамериканский бум; магический реализм; культурный неокolonизм; космодернизм; пост-постмодернизм.

В качестве одного из эпитафов в моей книге о постмодернистской литературе (1987) я процитировал неумемного американского экспериментатора Стива Каца из интервью, которое он дал Ларри МакКаффри около 1980 года:

"Я не думаю, что эти идеи витали "в воздухе" ... скорее всего, все мы оказались на одних и тех же светофорах в разных городах в одно и то же время. И когда зажегся свет, мы все перешли улицу". (ЛеКлер и МакКаффри, 227)

Оппортунистически я ухватился за остроумно непритязательную фигуру речи Каца как за удобную метафору, с легкостью объясняющую литературно-исторический механизм, который, по моему мнению, был ответственен за появление постмодер-

низма в художественной литературе. Сопротивляясь модели *Zeitgeist* ("дух времени"), предложенной ему МакКаффри, Кац предполагает, что ряд американских писателей независимо друг от друга пришли к одному и тому же эстетическому порогу примерно в одно и то же время, не потому, что они осуществляли какой-то теоретический проект – идеи "в воздухе" – или потому, что они состояли в тесной связи друг с другом (что произойдет лишь некоторое время спустя, постфактум), а как следствие общей литературно-исторической ситуации, в которой они все оказались. Согласно этому объяснению, прорыв к постмодернизму в художественной литературе – или, во всяком случае, прорыв Каца – не обусловлен теорией и не облегчается участием в каком-то авангардистском кружке, союзе или движении (которое возникло много позже); скорее, это следствие *внутренней логики жанра*.

Метафора Каца предлагала то, что мне казалось подтверждением – тем более ценным, что она исходила от инсайдера и сторонника модели литературной динамики, заимствованной у русских формалистов. Согласно этой модели, когда жанр исчерпывает свои возможности, он обновляет или пополняет себя, перетасовывая иерархию своих черт, снижая давление тех черт, которые ранее были доминирующими, и продвигая ранее нивелируемые черты на ведущие позиции. Язык *исчерпания* и *пополнения* – это, конечно, язык Джона Барта, но модель *смены доминанты* в конечном счете принадлежит Роману Якобсону. На мой взгляд, радикальное исследование эпистемологии модернистского романа находилось в процессе *исчерпания* себя в середине десятилетия XX века, в таких текстах, как "*Авессалом, Авессалом!*" (1936) Уильяма Фолкнера, "*Тошнота*" (1938) Жан-Поля Сартра, "*Мерфи*" (1938) Сэмюэля Беккета, "*Реальная жизнь Себастьяна Найта*" (1941) Владимира Набокова, "*Под вулканом*" (1947) Малькольма Лоури, "*Жалюзи*" (1957) Алена Робба-Грийе и многих других. То, что вышло из тупика модернизма середины века, было другим набором приоритетов для художественной литературы. В последних главах "*Авессалом, Авессалом!*", уже предвосхищая этот новый способ, вопросы *мироустройства* и *способов бытия* ставились выше вопросов *восприятия* и *познания*: он был онтологичен по своей ориентации там, где модернизм был эпистемологичен.

Во многих отношениях это описание полностью согласуется с одним из наименее спорных определений постмодернизма: "главное международное течение литературы и искусства после угасания модернизма, как непрерывное, так и прерывающее модернизм", как приводит его Ван Нин в своем эссе по этому вопросу. Однако мое представление отличается в одном важном отношении от этого единодушного определения: оно решительно локализует механизм перехода от модернизма к постмодер-

McHale Brian. Afterword: Reconstructing Postmodernism // Narrative. 2013. Vol. 21. №3. Pp. 357-364.

Перевод эссе и аннотирование М.А. Григорьевой.

низму *внутри* истории литературы, *внутри* логики жанра. Другие теоретики в 1980-х годах поместили этот механизм *вовне*: Дж.-Ф. Лиотар – в кризисе доверия к мастер-нарративам, которые ранее были основой западной культуры; Фредрик Джеймсон и Дэвид Харви – в мутации самого капитализма в форму, культурные последствия которой можно проследить в художественных продуктах постмодернизма; и так далее. Тем не менее, я был уверен, что нашел, если не все, то хотя бы часть объяснения этой перемены. Постмодернизм был феноменом достаточно сложным, чтобы быть детерминированным как внешне, так и внутренне.

Моя уверенность в том, что я определил внутреннюю логику возникновения постмодернизма в художественной литературе – механизм, если не механизм изменения, – привела к чрезмерной уверенности в масштабах этого механизма, а точнее, в его универсальности. Замалчивая метафору Стива Каца, я написал это:

"Логика литературной истории привела писателей в разных городах – как в Европе и Латинской Америке, так и в Северной Америке – на пешеходный переход; когда цвет светофора сменился, у них был один из двух вариантов: либо остаться на этой стороне и продолжать практиковать модернистскую поэтику эпистемологической доминанты (как это делали многие, конечно), либо перейти к постмодернистской поэтике онтологической доминанты. Улицы были разные, но *переход* был тот же самый". (11; курсив оригинала)

Сам Кац, спешу заметить, не может нести ответственности за эту чрезмерное обобщение. Он имел в виду только своих североамериканских соотечественников, писателей, с которыми у него был общий поколенческий опыт и которые в конечном итоге будут объединены вместе с ним как "сурфактантисты" – Рональд Сукеник, Раймонд Федерман, Кларенс Мейджор, возможно, Дональд Бартельм, Уильям Гасс, Курт Воннегут-мл., Ежи Косинский и некоторые другие. Он определенно не думал ни о чем столь грандиозном, как глобальный постмодернизм. Никто, кроме меня, не виноват в том, что мы так небрежно экстраполировали "разные

города" Каца на "города Европы и Латинской Америки, а также Северной Америки".

Моя экстраполяция была симптоматична в том, что Тео Д'Хаэн в другой части этой книги, цитируя Кумкума Сангари, определяет как "западноцентризм" постмодернистской теории или, в моем случае, "америкоцентризм". Ван Нин делает аналогичное замечание: западные теоретики, включая меня, строили теории постмодернизма, используя исключительно западные модели, игнорируя так называемые культуры "третьего мира" вообще и азиатские культуры в частности. Постмодернистская литература в таких странах, как Китай, не только участвовала в международном постмодернистском движении, но и внутренние традиции и события, выступая (тем самым) со стратегией экономической модернизации и культурной и языковой деколонизации. В то время, двадцать пять лет назад, всё это не так отчетливо мне представлялось. Я еще недостаточно глубоко задумывался над феноменом культурного *неравномерного развития* или даже просто *иного* развития.

"Улицы были разные, но *переход* был тот же самый". Оглядываясь назад, кажется дерзким предположить, что писатели в других странах были подчинены той же самой логике жанра, что и мы или англоязычные писатели в послевоенные годы. Тем не менее я недолго думал о том, чтобы включить франкоязычных писателей, таких как Беккет и Робб-Грийе, или мексиканца Карлоса Фуэнтеса, в число моих примеров "перекрестных" художников, совершивших переход от модернизма к постмодернизму. И я не был одинок в этом: например, Беккет и аргентинец Хорхе Луис Борхес фигурировали среди примеров Джона Барта "литературы истощения", в то время как по другую сторону разделенного периода итальянец Итало Кальвино и колумбиец Габриэль Гарсиа Маркес без проблем представляли для него постмодернистскую "литературу пополнения".

Если поразмыслить, то даже включение писателей из континентальной Европы – не

говоря уже о писателях из дальнего зарубежья, кажется особенно неизбежным или самоочевидным. Как замечает Д'Хаэн в других частях этого выпуска, послевоенные разработки в различных национальных литературных традициях континентальной Европы стали входить в "большой шатер" всеобъемлющего международного постмодернизма, например, такой роман, как *"Если бы зимней ночью путешественник"* Кальвино можно было рассматривать как нечто вроде европейского аналога *"Радуги гравитации"* Томаса Пинчона, модели американской постмодернистской литературы.

Но есть веские основания для скептицизма по поводу транснационального размаха постмодернизма, даже когда речь заходит о западноевропейцах. Такие писатели, как Беккет, Робб-Гриيه и Кальвино пришли к постмодернизму другим путем, чем североамериканцы, – настолько другим, что можно было бы усомниться, действительно ли "пересечение" было тем же самым. Мало того, что литературное наследие, которое они приняли, лишь частично совпадало с наследием североамериканцев, помимо этого они жили в совершенно разных литературных мирах. Среди прочего, авангарды – такие, как *нуво-романсеры* и группа *Тель-Кель* в случае Роббе-Гриيه (Маркс-Скурас) или Оулипо в случае Кальвино – играли институциональную роль, которую они никогда не играли для своих североамериканских современников (по крайней мере, до времени поэтов-лингвистов, десятилетие или больше).

Более того, опыт поколений, о котором писали европейцы, едва ли можно было сравнить с опытом североамериканцев. Рассмотрим их послевоенный опыт. Группа "Оулипо", к которой принадлежал Кальвино, включала в свои ряды выживших после Холокоста (таких как Жорж Перек) и бойцов сопротивления (включая самого Кальвино); Беккет, конечно же, тоже был членом Сопротивления. Даниэль Левин Беккер интересно размышляет о том, что этот по-

коленческий опыт оккупации, сопротивления и выживания, возможно, сформировал эстетику Оулипийцев, в частности их подход к письму в условиях ограничений: испытывали ограничения, о которых они не могли говорить, они создали литературные формы, ограничения которых они *выбирали и контролировали* (313-314). Мало кто из североамериканских писателей разделял подобный опыт – хотя, конечно, среди сурфтионистов – и Федерман, и Косинский – были пережившие Холокост (и оба иногда писали ограниченную или процедурную беллетристику). [1]

Если для ассимиляции западноевропейских писателей якобы "глобального" постмодернизма требовалась определенная глухота к культурно-историческим различиям, то же самое делалось и для ассимиляции центрально-восточных европейцев – только в большей степени. Тем не менее, Гюнтер Грасс, Петер Хандке, Криста Вольф, Милан Кундера, Данило Киш, Милорад Павич и другие регулярно фигурировали в исследованиях постмодернистской литературы, в том числе и моих, несмотря на радикальное несоответствие их культурного и исторического опыта и опыта североамериканцев, особенно в эпоху Холодной войны. Элана Гомель в другом месте этого вопроса утверждает, что российский постмодернизм демонстрирует иную социальную, политическую и культурную динамику, чем его западный аналог, несмотря на поверхностное сходство. Более того, культурная логика постсоветской ситуации в России применима и к другим национальным культурам бывшего Советского блока. Она заходит так далеко, что вслед за Виталием Чернецким приходит к выводу, что единого глобального постмодернизма не существует, а существует лишь кластер взаимосвязанных явлений.

"Все мы оказались на одних и тех же светофорах в разных городах": но в каких городах? Буэнос-Айрес? Мехико-Сити? Гавана? Мумбаи? Токио? Шанхай? Неисследованное

предположение о том, что постмодернизм действительно был одним и тем же везде, даже когда он возникал вдали от своей евро-американской "родины", сегодня кажется неоправданным. Тем не менее, это предположение было обычным явлением для 1970-80-х годов, отраженным в моей собственной книге, но также, например, в публикациях Д'Хазна примерно того же времени (как он замечает в своем эссе),

а также в рассказе Барта об истощении и пополнении запасов. Предполагалось, что новаторская латиноамериканская литература – Борхес, Гарсиа Маркес, Фуэнтес, Хулио Кортасар, Алехо Карпантье, Аугусто Роа Бастос, Изабель Альенде и другие, – а также, возможно, новаторская литература из остального мира по праву "принадлежала" постмодернизму, который был поистине глобальным явлением.

В основе этого заключения лежало предположение о том, что так называемый *магический реализм*, определяющий характер послевоенного латиноамериканского бума, лучше всего понимался как своего рода региональная разновидность постмодернизма. Как бы его ни называли – "магический реализм" или "постмодернизм", – появление его всюду было вызвано теми же самыми двигателями перемен, что и постмодернистская литература в евро-американских регионах. Я считал само собой разумеющимся, например, что та же внутренняя логика жанра, которая диктовала Пинчону путь от взвинченного модернизма "V." (1963) через пограничный случай "Выкрикивается лот 49" (1966) к полномасштабной постмодернистской "Радуге тяготения" (1973), побуждал Фуэнтеса перейти от модернизма "Смерть Артемидо Круса" (1962) через нео-

ВСЕ МЫ ОКАЗАЛИСЬ НА ОДНИХ И ТЕХ ЖЕ СВЕТОФОРАХ В РАЗНЫХ ГОРОДАХ": НО В КАКИХ ГОРОДАХ? БУЭНОС-АЙРЕС? МЕХИКО-СИТИ? ГАВАНА? МУМБАИ? ТОКИО? ШАНХАЙ? НЕИССЛЕДОВАННОЕ ПРЕДПОЛОЖЕНИЕ О ТОМ, ЧТО ПОСТМОДЕРНИЗМ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО БЫЛ ОДНИМ И ТЕМ ЖЕ ВЕЗДЕ, ДАЖЕ КОГДА ОН ВОЗНИКАЛ ВДАЛИ ОТ СВОЕЙ ЕВРО-АМЕРИКАНСКОЙ "РОДИНЫ", СЕГОДНЯ КАЖЕТСЯ НЕОПРАВДАННЫМ.

днозначную "Смену кожи" (1967) к магическому реализму "Терра Ностра" (1975). Более того, в случае латиноамериканских писателей, таких как Фуэнтес, универсальная логика жанра, по-видимому, подкреплялась внешними обстоятельствами их реального опыта, которые обычно включали преодоление культурных различий: твердо стоя одной ногой на своей родной земле, другой – в Европе или Северной Америке, или (как

выразился Барт) "одной ногой всегда в повествовательном прошлом ... а другой – можно сказать, в парижском структуралистском настоящем" (204). В случае с Фуэнтесом это означало, что одна нога находится в Мехико, а другая – в Вашингтоне, округ Колумбия; у Кортасара – одной ногой в Буэнос-Айресе, другой – в Париже; у Гарсиа Марке-

са – в Колумбии и Европе; у Альенде – в Чили и Калифорнии и так далее. Этот бикультурализм – метания между центром и постколониальной периферией, или пространствами "первого" и "третьего" миров (если использовать терминологию, все еще распространенную в то время, хотя теперь уже устаревшую) – можно было бы истолковывать как наполнение их жизненного опыта своего рода онтологической двойственностью и колебаниями, которые проливались в их беллетристику. Эта же предполагаемая структура опыта, казалось, была полностью подтверждена несколькими годами позже в работах Салмана Рушди и других представителей южноазиатского субконтинента. Типично бикультурный Рушди отражал глобализацию магического реализма, теперь почти неотличимого от глобального постмодернизма.

В ретроспективе ассимиляция магического реализма с глобальным постмодернизмом выглядит все более и более сомнитель-

ной, менее похожей на признание общей, универсальной литературно-исторической ситуации и более похожей на присвоение эстетических практик "третьего мира" культурными авторитетами "первого мира" – своего рода культурный неоколониализм. Оглядываясь назад, я вижу теперь не столько сходство между магическим реализмом и постмодернизмом, сколько препятствия на *пути* их ассимиляции. Начнем с того, что *бум* в латиноамериканской литературе, связанный с магическим реализмом, фактически предшествовал появлению самого постмодернизма или, во всяком случае, предшествовал использованию этого термина в каком-либо подобном ему значении конца XX века. Если бум датируется ранними работами Борхеса, Карпантье, Хуана Рульфо, Мигеля Анхеля Астуриаса, Эрнесто Сабато и других в 40-50-х годах, а постмодернизм появляется только в 60-е годы (и получает свое название не ранее 70-х), то магический реализм, который является отличительной чертой бума, логически не может рассматриваться как региональная разновидность постмодернизма – во всяком случае, наоборот: поздно появившись на сцене, постмодернизм может появиться скорее в качестве региональной разновидности бум-письма. Более того, бикультурный опыт, который, казалось бы, был особым формирующим фактором в мировоззренческой карьере магических реалистов и онтологической поэтике, оказывается *типичным* для постколониального состояния, а вовсе не особенным. Все постколониальные культуры по определению являются бикультурными или плюрикультурными, и унитарный опыт Фуэнтеса или Рушди, далекий от того, чтобы дать им особое (постмодернистское) видение их мира (миров), фактически делает их *репрезентативными*. В этом обратном ракурсе именно плюрикультурный постколониальный опыт представляется подлинно глобальным, а не постмодернизмом, который оседает в более узкой, более провинциальной нише.

Таким образом, последующий глобальный успех магического реализма (Фредерик Луис Альдама) – его распространение за пределы Латинской Америки, начавшееся в 70-80-х годах с Рушди, американских этнических писателей, таких как Тони Моррисон, Глория Нейлор и Ана Кастильо, израильского араба Антона Шаммаса, даже британского иконоборца Анджели Картер и продолжающееся вплоть до Зади Смит, Колсона Уайтхеда и Джуно Диас, – вероятно, следует отнести не к глобальному охвату постмодернизма, а к *другому* глобальному охвату – постколониализму. Это наблюдение вновь возвращает нас к нерешенному вопросу о якобы глобальном размахе постмодернизма. Мои собственные предположения о его универсальности, основанные на операциях якобы универсальной логики жанра, теперь кажутся ошибочными или, во всяком случае, без достаточной доказательной базы, слишком самонадеянными и преждевременными. Даже если смена формалистами доминирующей модели литературной эволюции адекватно объяснила появление постмодернизма в Северной Америке и (возможно, с оговорками) в Европе, это вряд ли оправдывает распространение его на остальной мир или оправдывает присвоение магического реализма и его ассимиляцию с сомнительно глобальным постмодернизмом.

Допустим, что неисследованное предположение о захватнической природе постмодернизма, движимой внутренней логикой жанра, было в лучшем случае преждевременным. Тем не менее, кажется, что-то интересное произошло в течение четверти века, прошедшего с тех пор, как я сделал свое дерзкое заявление: даже когда постмодернистская литература ослабла на своей североамериканской и европейской родине (как утверждают Тео Д'Хаэн и Роберт Маклафлин в своих эссе), она, похоже, процветала в других местах. Постмодернизм, возможно, "стал глобальным" за прошедшие годы. Подтверждение этому можно найти, например, в расцвете китайского постмодер-

низма с середины 80-х до середины 90-х годов, что нашло отражение в эссе Ван Нина о новелле Мо Яня 1987 года и словарь-романе Цзунсинь Фэна и Хань Шаогуна 1996 года.

Если постмодернизм действительно стал глобальным – о чем, по-видимому, свидетельствует само существование этого вопроса, – то *механизм* его глобальной экспансии еще предстоит выяснить. Несомненно, здесь задействованы многочисленные механизмы, поскольку постмодернизм, как всегда, чрезмерно детерминирован. Я могу назвать как минимум три.

Первый из них связан с экономической глобализацией и ее культурными последствиями. Те же внешние условия, которые породили постмодернистские формы художественного выражения на Западе в первую очередь – условия позднего капитализма и соответствующие кризисы знания и веры, выявленные Харви, Джеймсоном, Лиотаром и другими, – распространились по всему миру, так что теперь почти никто не остается вне глобализированной экономики. [2] Следовательно, можно ожидать, что формы художественного выражения, подобные тем, которые впервые появились на Западе, должны были появиться и в других местах.

Во-вторых, глобализация постмодернизма может быть обусловлена механизмами *распространения*, посредством которых идеи и модели западного постмодернизма передаются более или менее сложными путями, через различных посредников, в отдаленные части мира, где им подражают, адаптируют, приручают, сопротивляются различными способами и т. д. Этот механизм распространения отчасти представлен в нескольких эссе: Ван Нин о случаях передачи китайскими исследователями идей и текстов западного постмодернизма своим коллегам и широкой общественности; Цзунсинь Фэн о споре вокруг предполагаемого плагиата Хана Шаогуна вокруг *"Хазарского словаря"* Павича (1984); и, возможно, самое интересное, Такаюки Тацуми о долге Харуки Мураками перед американским постмо-

дернизмом. Распространение в этом случае, очевидно, является двусторонним: в одном направлении связанное с послевоенными японскими переводами американской литературы (в том числе и собственно Мураками), в другом – с западными переводами романов Мураками, которые, в свою очередь, влияют на западных постмодернистов и т. д., образуя петлю обратной связи.

И наконец, третий механизм распространения, выходящий за рамки экономической глобализации. Возможно, мир действительно достиг порога подлинно глобальной эстетики, не объяснимой просто как реакция на экономический порядок или общее состояние постмодерна (хотя эти факторы, очевидно, имеют место быть), а также не просто результат подражания или одомашнивания западных моделей. Возможно, мы находимся в подлинно *диалогической* точке протекания истории, когда культуры регионов мира обмениваются моделями между собой вне структуры "центра/периферия" либо старого имперского колониализма, либо западно-центрического культурного неоколониализма. Мы можем представить себе внутри них и межрегиональные культурные диалоги, которые не проходят через западные метрополии, а происходят среди так называемых "периферий" как серия *запросов и реакций* (Moraru, 206-209).

Следы последнего из приведенных механизмов также можно заметить на протяжении всех этих очерков. Это можно увидеть в *"планетарном пробуждении"*, по выражению Спивака, – или в том, что Урсула Хейзе назвала "чувством планеты" – в эссе Д'Хазна, Батры и Тацуми. Мы также видим это, как мне кажется, в рассказе МакЛафлина о североамериканском *пост-постмодернизме*, который в романах, подобных тем, которые написаны Джуно Диасом, Дейвом Эггерсом и Карен Тей Ямашита, стремится расстроить идею Запада, дестабилизировать двойные системы Первого мира / Третьего мира или Запада / Востока, чтобы подтвердить "реальность людей, которые глобали-

зируют других" и открыть читателям "возможности других миров, других распределений власти", другие способы соединения. Более того, мы видим работу этого механизма в том, что Д'Хаэн, вслед за Кристианом Морару, называет космодернизмом, подразумевая новую форму гуманизма, управляемую не навязыванием одной идеи всему человечеству, а скорее отношениями неиерархического порядка. Мы могли бы рассматривать его как своего рода доброкачественную вирусную альтернативу постмодернизму, идущую не от "центра" к "периферии" или от "развитых" к "отстающим" регионам (если вернуться к старой терминологии), а хаотично распространяющуюся между регионами.

Планетарность, пост-постмодернизм, космодернизм. Возможно, претензии по поводу глобального масштаба постмодернизма все-таки не были ошибочными, но опередили свое время. Возможно, сейчас, впервые, мы действительно оказались в ситуации, когда в разных городах загорается светофор, и мы все вместе переходим улицу двадцать первого века – может быть, с разных сторон улицы, чтобы встретиться и смешаться где-то посередине.

Примечания:

1. Другие североамериканские писатели, чей опыт Второй мировой войны сформировал их постмодернистскую практику, включают Джозефа Хеллера, Курта Воннегута-мл. и даже британскую писательницу Кристин Брук-Роуз, ветерана кодекса Алана Тьюринга.
2. Каника Батра в своем эссе по этой проблеме поднимает важные вопросы о возможностях региональных различий в глобальном масштабе, ссылаясь на довод Харви о том, что процесс урбанизации "стал действительно глобальным" и что его эпицентром является Китай.

Приведены цитаты:

1. Aldama, Frederick. *Postethnic Narrative Criticism: Magicorealism in Oscar "Zeta" acosta, ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman rushdie*. Austin: Univ. of Texas Press, 2003.
2. Barth, John. "The Literature of Exhaustion" [1967] and "The Literature of Replenishment" [1979]. In *The Friday Book: essays and Other Nonfiction*, 62-76, 193-206. New York: Putnam, 1984.
3. Becker, Daniel Levin. *Many Subtle Channels: in Praise of Potential Literature*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 2012.
4. Brooke-Rose, Christine. *remake*. Manchester: Carcanet, 1996.
5. Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: an enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, MA: Blackwell, 1989.
6. Heise, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet: The environmental imagination of the Global*. New York: Oxford Univ. Press, 2008.
7. Jakobson, Roman. "The Dominant" [1921]. In *readings in russian Poetics: Formalist and Structuralist views*, edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, 38-46. Champaign: Dalkey Archive Press, 2002.
8. Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke Univ. Press, 1991.
9. LeClair, Tom, and Larry McCaffery, eds. *anything Can Happen: interviews with Contemporary American Novelists*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1983.
10. Lyotard, J.-F. *The Postmodern Condition: a report on Knowledge*. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984.
11. Marx-Scouras, Danielle. "The Nouveau roman and tel Quel." In *The routledge Companion to experimental Literature*, edited by Joe Bray, Alison Gibbons, and Brian McHale, 89-100. London: Routledge, 2012.
12. McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987.
13. Moraru, Christian. *Cosmodernism: american Narrative, Late Globalization, and the New Cultural imaginary*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 2011.

IMPROVISION AND TRADITION IN SONG WORKS OF GREBEN COSSACKS

Grigoryev Anatoly Fedorovich, DSc of Cultural studies, PhD of Pedagogical science, Professor of Cultural Studies at the IAS (San Marino), Honored Artist of the Chechen Republic, Member of the Union of Composers of the Russian Federation, Editor of KANT; head of Department of Music and Social and Art Education, Stavropol State Pedagogical Institute, Stavropol

The article actualizes the study of the interdependence of tradition and improvisation in the song folklore of the Greben Cossacks. On the examples of authentic song samples, the specificity of the song tradition of the Greben Cossacks and the interdependence of tradition and improvisation, which is characterized by the stability of the tradition, which does not exclude variability and improvisation, are revealed.

Keywords: unification of traditional culture; song tradition and improvisation: the interdependence of tradition and improvisation in the song folklore of the Greben Cossacks; evolution of musical creativity; early folklore music samples; metro rhythmic ratio of notes; melodic hierarchy; sound altitude differentiation; metro rhythmic ratio of notes; textured warehouse; melodic volume of songs; modal coloring; the structure of the poetic stanza; speech dialect; characteristic singing style.

DOI 10.24923/2305-8757.2020-3.7

УДК 786
БАК 17.00.02

© Григорьев А.Ф., 2020

ИМПРОВИЗАЦИЯ И ТРАДИЦИЯ В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГРЕБЕНСКИХ КАЗАКОВ

В статье актуализируется проблематика исследования взаимообусловленности традиции и импровизации в песенном фольклоре гребенских казаков. На примерах аутентичных песенных образцов выявляется специфичность песенной традиции гребенских казаков и взаимообусловленность традиции и импровизации, которая характеризуется устойчивостью традиции, не исключающей вариативность и импровизационность.

Ключевые слова: унификация традиционной культуры; песенная традиция и импровизация: взаимообусловленность традиции и импровизации в песенном фольклоре гребенских казаков; эволюция музыкального творчества; ранние фольклорные образцы музыки; метроритмическое соотношение голосов; мелодическая иерархия; звуковысотная дифференциация; метроритмическое соотношение голосов; фактурный склад; мелодический объем песен; ладовое колорирование; строение поэтической строфы; речевой диалект; характерный певческий стиль.

60

ГРИГОРЬЕВ Анатолий Федорович, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, профессор культурологии МАН (Сан-Марино), заслуженный деятель искусств Чеченской Республики, член Союза композиторов Российской Федерации, главный редактор журнала KANT; заведующий кафедрой Музыки и социально-художественного образования, Ставропольский государственный педагогический институт, Ставрополь

Проблема сохранения нематериального культурного наследия приобретает все большую научную актуальность и практическую значимость в современных условиях глобализации мира, тенденций к унификации традиционной культуры, выхолащивания традиционных духовных ценностей в общественном сознании. Об актуальности и значимости проблемы сохранения нематериальных ценностей традиционной культуры говорят мероприятия, организованные на самых различных площадках.

Так, в рамках XI общественно-культурного форума "Живая традиция" в Московском государственном музыкальном театре фольклора "Русская песня" состоялся "круглый стол" по обсуждению современных подходов к исследованиям нематериального культурного наследия, его сохранению, актуализации на территории России и за рубежом, а также обсуждению законодательных инициатив с целью сохранения нематериального культурного наследия. Выступая на VI парламентском форуме "Историко-культурное наследие России" во Владимире, спикер Совета Федера-

ции В. Матвиенко выразила сожаление, что до сих пор не решён вопрос о законодательном обеспечении сохранения нематериального культурного наследия.

Не теряют актуальности вопросы теории песенного фольклора, которые всегда были в центре внимания музыковедов, филологов, исследователей-фольклористов (Б. Асафьев, П.Г. Богатырев, Е.А. Линева, В.М. Щуров). Проблематика исследования песенных традиций терских и гребенских казаков в особенности их музыкально-стилевой лексики ограничена лишь несколькими исследованиями. Народно-певческой традиции терского казачества посвящено диссертационное исследование Г.Н. Марахтановой, изучению музыкально-стилевой лексики посвящены отдельные публикации А.С. Кабанова, А.А. Козырева, В.В. Сулаева. Проблематика взаимообусловленности традиции и импровизации в песенном фольклоре гребенских казаков ранее в науке не исследовалась, что и определяет ее актуальность.

Исследователи генезиса музыкального искусства едины в утверждении импровизационной природы музыки, и не требует подтверждения то, что музыка различных этносов рождалась именно в процессе импровизации [6; 3]. Господствуя на протяжении многих веков, импровизация явилась древнейшим и генетически первичным видом музыкального творчества. Будучи исключительно устной формой творчества, ранние фольклорные образцы музыки создавались в процессе спонтанного порождения текста и представляли фактически вариативную в своей основе природу создания текста, что в современном значении этого понятия и называют импровизацией.

Еще в недрах языческой древнерусской культуры древние типы мелодических образований постепенно преобразовывались из контрастно-регистровых, неустойчиво-глицсандирующих в аргументированные, затем происходил постепенный переход от антиречевых к предладовым и ладовым формам

звуковысотного интонирования. Древнейшие русские обрядовые песни обладали особыми звукорядами, свойственными каждому времени года и обряду. Напев или звукоряд закреплялся в обрядовом фольклоре за песнями определенного назначения и времени года.

В процессе песенного творчества происходила интонационная эволюция, в ходе которой осуществлялся поиск и совершенствование мелоса, ритмики, лада, формировалась этническая музыкальная идентичность.

Б. Асафьев, исследуя эволюцию музыкального творчества, отмечает, что на первобытных стадиях музыкального творчества, в условиях музыки устной традиции, доминирует импровизация на основе каких-либо твердо усвоенных, устоявшихся в общественном сознании мотивов или напевов, играющих особо значительную роль в силу их магического, целебного значения или в силу их полезности социальной и государственной (кличи, сигналы, своего рода лозунги и т. п.). Автор отмечает, что уже на стадии инстинктивного многоголосия и первобытного музыкального мышления в условиях первобытного хозяйства вырабатывается подголосочная техника, достигающая секреты сложных узоров или сплетений гетерофонной ткани. По мысли Б. Асафьева, этот вид музыкального формообразования не только не исчезает вместе с эволюцией общества, но служит толчком к образованию все более и более сложных форм на основе объединяющего движения музыки, а слух ищет многоголосные сочетания и нащупывает все новые и новые способы продлить музыку [1].

Важнейшим художественным принципом песенного творчества является традиция, которая, обладая ярчайшей специфической чертой, определяет аутентичность конкретного этноса.

Здесь важно подчеркнуть взаимообусловленность традиции и импровизации, где устойчивость традиций не исключает вариативности и импровизационности, а

импровизационность должна как бы "встраиваться" в традицию. При этом традиция, формирующая этническую и региональную специфическую компоненту, определяет границы, в рамках которых может существовать импровизация. По мысли С.Ю. Неклюдова, "традиция способна принять лишь то, что соответствует ее "общему знанию", которое естественно, исторически изменчиво..., и отбрасывает все, что для нее избыточно и не соответствует исторической модели того или иного жанра. По сути, происходит своеобразная "фильтрация" крайностей импровизации и закрепление принятых новаций" [11, 199-200].

Ю.М. Мельгунов обратил внимание на то, что в русском народном пении "все голоса самостоятельны, все принимают одинаковое участие в целом и каждая мелодия, отдельно взятая, красивая сама по себе" [10, 14].

Ту же мысль высказал

Н. Пальчиков, подчеркивая, что "... хоровое исполнение складывается из разнообразного исполнения одного и того же напева разными лицами", и определил народную песню как "сумму напевов" [12, 5]. При этом достигается поразительная согласованность, целостность исполнения.

Коллективное творче-

ство русского народа выработало особую манеру движения голосов и подголосков, не укладывающуюся в системы, предусмотренные классической гармонией. И в пределах этой всенародной системы "подголосочной полифонии" каждый певческий коллектив, свободно импровизируя, создает свои, присущие ему варианты.

П.Г. Богатырев, рассматривая феномен импровизации и традиции в песенном творчестве, подчеркивает импровизацию формы коллективного творчества, которая по-

ИМЕННО В ПРОЦЕССЕ ПЕРЕДАЧИ ИЗ УСТ В УСТА, ПЕСЕННЫЙ МАТЕРИАЛ МЕНЯЕТСЯ В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ МАСТЕРОВ ПЕНИЯ, СПЕЦИФИЧЕСКИМИ ЧЕРТАМИ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИМИ ТРАДИЦИИ ФОЛЬКЛОРА ЯВЛЯЮТСЯ ВАРИАТИВНОСТЬ И ИМПРОВИЗАЦИОННОСТЬ, КОТОРЫЕ ОБУСЛОВЛЕННЫ САМОЙ ФОРМОЙ УСТНОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА.

рождена самим образом музыкального мышления русского народа и многовековой практикой ансамблевого пения. Вместе с тем, выделяя традицию как исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, порядки, правила поведения, элементы социального и культурного наследия, ученый отмечает, что одним из основных и типичных признаков всех видов народного искусства является импровизация их творцов-исполнителей [3]. Поскольку именно в процессе передачи из уст в уста, песенный материал меняется в зависимости от индивидуальных особенностей мастеров пения, специфическими чертами, определяющими традиции фольклора являются вариативность и импровизационность, которые обусловлены самой формой устного существования песенного творчества. Именно импровизация и варьирование как форма индивидуального творчества творцов-исполнителей, владеющих традицией, придает коллективному творчеству особый изыск спонтанности и неповторимости в живом исполнении.

Песенный фольклор гребенских казаков – один из выдающихся феноменов традиционной импровизации в народном творчестве.

Формирование песенной традиции терско-гребенского казачества протекало под влиянием природно-климатических, средовых ландшафтных факторов и сопровождалось социально-экономическими, социально-политическими условиями адаптации в процессе многовекового полиэтнического взаимодействия славянского, горского и тюркского этносов [5, 234-235]. За сравнительно короткий исторический период казаки смогли выработать свой речевой диалект, характерный певческий стиль и

местную певческую традицию. Именно многовековое поликультурное взаимодействие с культурой горских народов при безусловном сохранении славянской древнерусской доминанты во многом определило самобытность традиционной культуры гребенских и терских казаков и, в частности, их песенного фольклора. Огромный пласт песенного творчества тесно связан с формами военной и хозяйственной жизни казаков. В исследовании Г.Н. Марахтановой справедливо отмечено, что в циклизации репертуара наиболее значимым является его дифференциация между мужчинами и женщинами и именно эти половозрастные группы исполнителей сохраняли и поддерживали местную музыкальную традицию [9].

Музыкально-поэтическое песенное творчество гребенских казаков воплотило многослойный жизненный уклад, особый хозяйственный культурный тип защитников южных рубежей Российской Империи. Песенная традиция казаков как коллективное творчество с особой эмоционально-образной проникновенностью отобразила всю глубину жизненных пережитий философии бытия, связанных с воинской службой: гибелью казаков на чужбине, проводов на службу и встречей станичников после походов. Воплощая всю полноту эмоционального сопереживания, песенный фольклор накапливал в своем содержании собственную историю бытия, формируя таким образом, песенную художественную традицию, совмещающую в себе, по мысли О.В. Балабан, "отношение двух диалектически взаимосвязанных начал – индивидуального и коллективного....". При этом "Коллективность в фольклоре выступает как форма проявления традиции: традиция живет коллективностью, а коллектив объединяется традицией" [2, 199].

Певческая традиция характеризуется всей совокупностью звуковыразительных средств: это метроритмическое соотношение голосов и мелодическая иерархия, звуковысотная дифференциация и метроритмическое соотношение голосов, фактурный

склад и мелодический объем песен, ладовое колорирование и строение поэтической строфы, речевой диалект и собственный характерный певческий стиль.

Анализ накопленных наукой знаний позволяет выделить специфические черты песенной традиции гребенских казаков. Исследователи отмечают многоголосный полифоничный фактурный склад протяжных песен, широту мелодического объема, замысловатую ритмику, ладовое колорирование, внутрижанровые специфические черты. Кроме того, А.В. Кабанов выделяет специфические черты наурской песенной традиции терских казаков.

Традиционно протяжные песни, такие как: "Не орел под облаками", "Уж батюшка, быстрой Терек", "Не по морю, то было по морюшку", "Ой да не из тучушки" характеризуются многоголосным фактурным складом с функциональным двухголосием, в котором партии соотносятся по гармоническому принципу с синхронным движением голосов, при этом "в песенной фактуре присутствуют черты гетерофонии" [9].

В песне "Не орел под облаками" мы видим насыщенную многоголосную фактуру, особенностью которой является совмещение собственно функционального двух-трехголосия и гетерофонного склада. Это приводит к двойной дифференциации звуковых шкал: разделению диапазона в двух-трехголосии и совмещению диапазонов верхней и нижней голосовых партий в моменты гетерофонного звучания. Описывая специфичность фактуры, Г.Н. Марахтанова отмечает и непроизвольное схождение голосовых партий в унисон, которые выделяют грани ладовой формы и мелодической композиции. Кроме того, она отмечает, что "гетерофонный склад проявляется в нескольких видах: с одной стороны, он наиболее заметен в напевах узкообъемного строения, что может приводить к переходному характеру типа многоголосия между гетерофонией и двухголосием, а с другой – гетерофония выступает основной структурой партии ниж-

него голоса, исполняющегося несколькими певцами..." [9].

Нотный пример старинной песни "Не орел под облаками" наглядно иллюстрирует многослойность многоголосной песенной фактуры.

Не орел под облаками

1. Ай, не о-рел подо-бля-ка-ми
ты вет- кто ж там так над ка-за-ка-ми гор-до, гор-до раз-ви-ви вет.
Кто ж там так над ка-за-ка-ми гор-до, гор-до раз-ви-ва-вет.

Для терских песен нормативно однорегистровое воплощение каждой голосовой партии. При этом нижняя голосовая партия является основной, ведущей, она определяет особенности мелодического строения каждой из рассматриваемых песен. Верхняя голосовая партия, в свою очередь, представляет собой развитый, самостоятельный подголосок к нижней [9].

Необходимо отметить, что в местном многоголосии верхний подголосок типа дишканта не встречается, что составляет принципиальное отличие данной казачьей традиции от многих других (например, донской – верховской и нижней, а также оренбургской, кубанской и др.). Т.С. Рудиченко связывает факт отсутствия дишканта в части донской традиции с влиянием старообрядчества.

Для многоголосного склада песен характерно также регистровое октавное удвоение одной из партий. Характерно, что удваиваться может любая из партий и это зави-

сит от исполнительского состава ансамбля, но чаще встречается октавное удвоение нижнего голоса (октава вниз) мужскими голосами, поющими в смешанном ансамбле. В песне "Не орел под облаками" удвоение голосов рельефно прослеживается в различных комбинациях.

Специфичным для песенной традиции гребенских и терских казаков является построение структуры созвучий по вертикали. В исследованиях отмечено, что "доминируют по вертикали терцовые структуры созвучий, однако достаточно часто терцовые структуры различным образом соединяются с другими видами созвучий (особенно часто звучат ч. 4, ч. 5). За счет приема октавного удвоения (октавные дублировки осуществляются как вверх, так и вниз) увеличивается общий диапазон, который расширяется более чем на две октавы..." [9].

Описывая специфичность былинных напевов, Г.Н. Марахтанов выделяет "... мелодии с широкими распевами, огласовками, с равномерной ритмической пульсацией и в то же время – с тяготением к упорядоченности формы" [9]. Практически во всех старинных былинах – "Уж ты батюшка, быстрей Терек", "Ишо не туманушки" – широта распевов. Для протяжных, лирических песен воинского быта характерны многоопорные сложные типы мелодических композиций. Сочетание простых – в одноопорных образцах (плясовые, свадебные песни), так и сложных в многоопорных образцах протяжных, лирических песен воинского быта и составляет богатство традиционной песенной культуры казаков.

Огромную роль в мелодике терских песен играют и внутрислоговые распевы, представляющие, по замечанию Г.Н. Марахтановой, "новый, тематически значимый мелодический материал, и не являющиеся

только мелодическим украшением. Подобное свойство напевов связано с их мелодической развитостью: распеваются так велика, что произнесенные слоги распеваются и в запевках, и в кадансах" [9].

Нотный пример старинной былины гребенских казаков "Уж ты батюшка, быстрой Терек" проиллюстрированы внутрислоговые распевы, словообрывы, огласовки, полифоничность голосоведения.

Уж ты батюшка, быстрой Терек

Обращается внимание на то, что "ячейки в мелодическом построении характеризуются завершенным "выпуклым" мелодическим контуром, который определяет яркость и выразительность песен. Нисходящее поступенное движение нижнего голоса к опорному тону является основным в типизированных кадансах. Опорный тон всегда выражен унисоном или октавой" [9].

Характерным для песенной традиции гребенских казаков является варьирование и импровизационность в запевках и многоголосном развитии. Особенно рельефно в казачьих певческих традициях гребенцов прослеживается ансамблевая импровизационная форма песенного творчества, где явно выделяются несколько функциональ-

ных ролей, которые переходят от одного участника к другому. В этой игре одни, более устойчивые, интонации попадают в разные контексты, другие, более подвижные, подвергаются постоянному переинтонированию, где те или иные голоса выстраиваются в зависимости от индивидуальных возможностей каждого исполнителя. Это приводит к тому, что все акустическое пространство делится на определенные регистровые зоны, каждую из которых занимает

определенный голос, который обособляясь один от другого, дает одновременно и максимальную свободу каждому исполнителю. Этот "принцип обособления" осуществляется в метроритмомелодической иерархии и звуковысотной дифференциации голосов ансамбля, подчиненной песенной традиции.

Нотный пример: 2 куплета старинной былины гребенских казаков "Уж ты батюшка, быстрой Терек" иллюстрирует элементы мелодического варьирования и импровизации.

Во втором куплете "Уж ты батюшка, быстрой Терек" (как и во многих других протяжных песнях), например, варьируется голосоведение. Здесь важно подчеркнуть, что варьируется и импровизируется зачастую

форма и строение стиха. Характеризуя мелодическое устройство песен, Г.Н. Марахтанова отмечает, что "в форме пересказа строение стиха представляет собой простые формы с двумя слоговыми группами, однако, в координации с напевом эти формы сильно трансформируются: вставки, слово-обрывы, внутрислоговые распевы, дополнительные слова и огласовки отдельных слов, "игра" гласными, делают стих практически "неузнаваемым" [9].

Для ладоинтонационной организации характерен "раскрывающийся лад", третья "плавающая" (расщепленная) ступень, наличие субтона, перемены опорных тонов, дорийский и миксолидийский лады, что является одной из ярких черт ладового строения песен гребенских и терских казаков. Очень своеобразен лад в протяжной песне "Уж вы, горы мои". В ми-минорном запеве проходит III-я высокая ступень, а в 4-м такте в кадансовом обороте неожиданно появляется II-я низкая с мажорным наклонением и VII-я низкая ступени – с минорным, что придает остроту и колорит минорному звучанию. Нотный пример протяжной песни гребенских казаков "Уж вы, горы мои" наглядно иллюстрирует ладовое колорирование.

Уж вы, горы мои

Говоря о мелодике напевов, Г.Н. Марахтанова отмечает, "что в целом напевы терс-

ких песен имеют многоячейковую структуру и складываются из сцепления узкообъемных двухголосных построений, опирающихся часто на терцовые, квартовые, квинтовые созвучия, и широкообъемных, с контрастным строением верхнего голоса, выступающего в роли развитого, самостоятельного подголоска. Мелодические периоды складываются из мелодических ячеек" [9].

Описывая специфичность наурских протяжных песен, А.В. Кабанов подчеркивает: "Ощущение гармоничности, соразмерности во многом складывается благодаря присутствию у наурских песенников внутреннего интуитивного ощущения непрерывной ритмической пульсации, скрепляющей масштабные напевы протяжных песен. Во всех песнях можно отметить совпадение важных граней или кульминаций музыкальной формы с точкой "золотого сечения" [7]. Одним из ярчайших образцов наурской песенной традиции является песня "Куда летишь, да кукушечка".

В сложных образцах протяжных наурских песен мы слышим предельную насыщенность многоголосного звучания. Здесь почти нет унисонных схождения, нет даже кратких участков сольного звучания. Все песни запеваются участниками коллективно, одновременно, что практически не встречается в русском вокальном фольклоре. Такой групповой запев исключает повторы в запеве заключительных слов предыдущей строфы... [7].

Нотный пример старинной песни гребенских казаков "Куда летишь, да кукушечка" представляет один из ярчайших образцов многоголосия наурской песенной традиции.

В наурском многоголосии выделяются три голосовые партии. В отличие от донского казачьего пения ведущим голосом здесь яв-

Куда летишь, да кукушечка



А.С. Кабанов в описании наурской традиции отмечает "подчеркнутое вибрато у всех голосов, мелодические "подъезды-взлеты" к верхним звукам напева и их нисходящее заполнение, динамические синхронные акценты после пауз и постепенное затухание громкости к концу фразы ("редуцирование"), небольшие изменения темпа при смене слогового ритма – подобные приемы местного песенного диалекта присутствуют во всех песнях наурских казаков, не только в протяжных. Многие из этих приемов придают "плачевой" характер верхнему мужскому голосу", что, по замечанию автора, "вы-

Обращает на себя внимание вдохновенное описание А.С. Кабанова наурской традиции. Автор под впечатлением мастеров наурской песенной традиции подчеркивает: "Эпическая мощь медленного "выращивания" строфы, густого многоголосия, замысловатой ритмики, ладового колорирования отчасти уравниваются у наурцев почти полным отсутствием мелодического линейного варьирования донского типа" [7].

Отмечается, что плясовые песни в терской традиции представлены развитым корпусом песен, они объединяются по принципу единства форм, черт музыкального стиля и музыкального ритма. Склад песен гармонический. В нем ярко проступают звуковые тонико-доминантовые отношения. В фактуре часто используется прием октавного удвоения (нижний голос удвоен на октаву вниз, верхний на октаву вверх). Состав исполнителей – традиционно смешанный. Общий диапазон – больше двух октав. "Большой удельный вес плясовых песен в традиции, стилевая цельность и местная характерность позволяют рассматривать пля-

совые песни (наряду с лирическими протяжными) в качестве одного из центральных компонентов местной песенной системы, подтверждая, во-первых, типологическое родство терской традиции с большинством южнорусских традиций, а во-вторых, характеризуя ее как типичную традицию позднего формирования" [9].

Песенные традиции гребенских и терских казаков поражают своим исполнительским мастерством и творчеством создателей песенного фольклора. Обращается внимание на то, что в народном пении отсутствуют признаки профессиональным народным хорам недостатки, и удивительно также то, как музыкально неграмотные люди создали творческие шедевры, неповторимые по самобытности и многообразию традиции. Основоположник русской композиторской школы М.И. Глинка в свое время обратил внимание на феномен народного песенного творчества: "...самый гениальный композитор – это народ, а мы композиторы, только его аранжировщики". Объяснение происходящим в народном песнопении феноменам дала Е.А. Линева, емко и убедительно охарактеризовавшая его особенности: "Вся сила и красота исполнения хорошего народного хора и заключается в том, что он поет, свободно импровизируя". Она точно определила сущность коллективного творчества в пении как "свободное слияние многих личностей в одно целое" [8, 24].

Литература:

1. Асафьев Импровизация. Попевки. Орнамент. Мелодические и речитативные образования

https://aleo7.ru/music/notes/song/muzlit/asafiev/nm2_10.

2. Балабан О.В. Импровизация как средство постижения народной музыкальной культуры // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – №2 (51). – С.199-200.
3. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М. : Искусство, 1971. – 525 с.
4. Глинкин А.В. Пятые Лазаревские чтения: "Лики традиционной культуры" / материалы Междунар. науч. конф. Челябинск, 25-26 февр. 2011 г. : в 2 ч. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств. / ред. проф. Н. Г. Апухтина. – Челябинск, 2011. – Ч. II. – 350 с.
5. Григорьев А.Ф. Антропоморфичность и метафоричность в песенном фольклоре гребенских казаков // KANT. – 2017. – №3(24). – С. 82-87.
6. Зуева Т. В. Русский фольклор : словарь-справочник. – М. : Просвещение, 2002. – 334 с.
7. Кабанов А.С. Певческое искусство терских казаков станицы Наурской Чеченской Республики <http://www.culture.ru/objects....publiki>
8. Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. I / Е. Линева. – СПб., 1904.
9. Марахтанова Г.Н. Народно-певческая традиция терского казачества : автореф. дис. ... к. искусствоведения. – М., 2007.
10. Мельгунов Ю. Н. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные. Вып. I / Ю.Н. Мельгунов. – М., 1879.
11. Неклюдов С.Ю. Вариант и импровизация в фольклоре. Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи / ред.-сост. Л.П. Солнцева. – СПб., 2002.
12. Пальчиков Н. Крестьянские песни села Николаевка Мезелинского уезда Уфимской губернии / Н. Пальчиков. – М., 1888.
13. Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. – Л. ; М. : Совет. композитор, 1973.
14. Фольклор терского казачества / Песни гребенских казаков / публикация текстов, вступит. статья и коммент. Б.Н. Путилова. – Грозный, 1946.
15. Щуров В.М. Южнорусская песенная традиция. Исследования. – М., 1987.

THE COMMODIFICATION OF FRIENDSHIP: THE SPECIFICITY OF FUNCTIONING OF THE MARKET FRIENDS IN RUSSIA

Kuznetsova Polina Pavlovna, student, National Research University Higher School of Economics, Moscow

This article is devoted to the concept of "friends market". Friendship today is not only a sacred good that is carefully protected by society, but also an object of market exchange. Thus, the concepts of friend and friendship face social resistance to the process of commodification, which is reflected in the services "friend for an hour", "friend for a time". However, the concept of "friendship" in terms of market exchange takes on a different meaning: the market of friends performs functions that are tightly fixed in the social orders of other markets, so despite the social resistance, the market for selling friendship exists. This article attempts to describe how this market is connected with friendship, how exactly the process of commodification of the concept of "friend" occurs, and what is the subject of purchase and sale in the friends market.

Keywords: friendship; friendship commodification; friends market; "friend" status.

DOI 10.24923/2305-8757.2020-3.8

УДК 316.77

БАК 22.00.06

КОММОДИФИКАЦИЯ ДРУЖБЫ: СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ РЫНКА ДРУЗЕЙ В РОССИИ

© Кузнецова П.П., 2020

Данная статья посвящена рассмотрению понятия "рынок друзей". Дружба сегодня является не только сакральным благом, которое тщательно оберегается обществом, но и объектом рыночного обмена. Тем самым, понятия друг, дружба сталкиваются с социальным сопротивлением процесса коммодификации, который находит свое отражение в услугах "друг на час", "друг на время". Однако понятие "дружба" в терминах рыночного обмена обретает иное значение: рынок друзей выполняет функции, которые плотно закреплены в социальных порядках иных рынков, - поэтому, несмотря на социальные сопротивления, рынок продажи дружбы существует. В данной статье предпринимается попытка описать, каким образом данный рынок связан с дружбой, как именно происходит процесс коммодификации понятия "друг", и что выступает предметом купли-продажи на рынке друзей.

Ключевые слова: дружба; коммодификация дружбы; рынок друзей; статуса "друг".

**КУЗНЕЦОВА Поли-
на Павловна**, студен-
тка, Национальный
исследовательский
университет "Высшая
школа экономики", Москва

Согласно опросу общественного мнения, для россиян друг – человек, который обладает следующими качествами: верность, преданность, порядочность, готовность прийти на помощь в трудную минуту и быть близким по духу [3]. Обретение статуса "друг" сопровождается долгими временными рамками, человек постепенно доказывает другому, что он обладает нужными качествами и заслуживает права называться другом, поэтому выше перечисленные характеристики тяжело представить в качестве товаров или услуг. В то же время возникает вопрос: прийти в трудную минуту на помощь – разве это не услуга? С одной стороны, – да. Но в данном случае за оказанной услугой "прийти на помощь в трудную минуту" не следует контрслужба, выраженная в экономическом эквиваленте или в ответной услуге похожего характера. Чаще всего, оказывая дружественную услугу, человек ожидает обратной контрслужбы, спустя время, в тот момент, когда она ему будет необходима. Следовательно, дружба – процесс обмен услугами через определенный период вре-

мени, [9] которые по своей сути не являются калькулируемыми.

Опираясь на данное определение, в процессе осмысления существования сайтов и групп в социальных сетях под названием "друг на час" или "друг напрокат", где транслируются предложения о возможности приобрести друга за фиксированную плату, возникает вопрос: можем ли мы рассуждать о дружбе в категориях рынка? Для исследования данного вопроса, необходимо дать определение понятия "рынок". Существует множество теорий, окружающих рынок и его масштаб. [12] Но каждая из них объединена общей мыслью, что рынок – поле, где осуществляется акт купли-продажи. [5] Если отойти от многозначности понятия рынка в рамках изучаемого вопроса, тогда следует дать определение понятия "рыночный обмен". Это процесс взаимного получения выгоды участниками рынка, где выгода отражает экономический интерес всех акторов данного процесса. [6] Значит, опираясь на определение, можно сделать вывод, что дружба – товар, который можно приобрести в рамках сделки купли-продажи, где каждый участник данного процесса реализует свой экономический интерес. Следовательно, рынок друзей имеет место быть. Но коммерциализация дружбы наталкивается на социальное сопротивление: дружба (дружба) – не товар, созданный для рыночного обмена, это социальное явление, которое должно тщательно от него оберегаться. [1]

Данное социальное сопротивление проявляется в следующем: недавно созданные компании по аренде друзей закрываются, не проработав и года. [7] Подобные предложения давно не обновляются в группах в социальных сетях. Тем не менее, существуют частные объявления, которые время от времени обновляются, и которые имеют определенный рейтинг по качеству оказанной услуги, значит, опция по аренде друзей все-таки имеет спрос.

Исследовательской задачей в контексте проблематики рынка дружбы становится воп-

рос о специфике функционирования рынка друзей в России: сначала мы рассмотрим, как именно происходит процесс коммодификации бесценного для людей понятия "друг", с какими проблемами сталкивается данный процесс. В ключе данного определения нам предстоит ответить на вопрос: каков именно предмет купли-продажи на рынке дружбы. Затем проанализируем, основываясь на опубликованных интервью в журналах "Сноб" и "Российская газета", почему данный товар, относящийся к жизненно важным благам, обретает экономическую ценность.

Коммодификация дружбы на рынке друзей

Рынок друзей можно описать следующим образом: существуют сайт "RentAFriend", группы в социальных сетях с одноименными названиями, а также частные предложения на "Авито", "Юла" (сайты для осуществления купли-продажи вещей). Любой человек обладает возможностью зайти на один из порталов, прочитать подробное описание услуги, которая включает в себя описание личных качеств выбираемого друга, цену за услугу, исчисляемую в руб./час, а также примечания. Примечания – пожелания самого "друга": пол и возраст человека, который может обратиться за услугой, темы для разговора, места встречи и т.п.

Постоянно функционирующий вышеописанный рынок друзей, не находит признания у всего общества, наоборот, возникают социальные запреты на коммодификацию дружбы. Коммодификация – процесс преобразования социальных сфер жизни из изначально не связанных с производством товаров и услуг в ориентированные на их производство с целью продажи. [11] Так как дружба изначально не была ни товаром, ни услугой, созданной для продажи, то, обращаясь к теории К. Поланьи, дружба является фиктивным товаром. [2]

Название фиктивных товаров говорит само за себя: люди не склонны принимать данный товар как цель рыночного обмена,

поэтому, как было сказано выше, фиктивные товары сталкиваются с социальным сопротивлением. В случае рынка друзей фиктивный товар – дружба – в то же время, выступает сакральным благом, обладающим высокой культурной и моральной ценностью. [1] С появлением данного рынка, изучаемые блага начинают рассматривать как измеримое и калькулируемое, что угрожает его духовной идентичности.

Также существует четкое разделение на то, что принадлежит рынку и то, что относится к сфере нерычного обмена. Ценности двух сфер должны всегда оцениваться в системе тех ценностей, к сферам ко-

торых они принадлежат. [14] И социальное сопротивление относительно оценки одного из существующих благ происходит тогда, когда категория из сферы нерычного обмена начинает оцениваться в системе финансовых взаимоотношений. Дружба как категория, принадлежащая к сфере нерычных взаимоотношений, не принимается обществом как ценность, измеряемая в денежных единицах – системе оценок рынка.

Таким образом, можно заметить, что дружба с трудом проходит процесс коммодификации. Данное жизненно важное благо, на сегодняшний момент, тяжело назвать товаром, т.к. для этого необходимо приобрести определенные социально значимые характеристики, разделяемые всем обществом. Благо должно быть полностью объективизированно и сингуляризовано, [10] т.е. перейти в ранг "вещей", давать возможность обладать собой и распоряжаться. Вследствие этого, данное благо может стать калькулируемым и стать объектом рыночного обмена. [1]

Но, как было обозначено, данный рынок все же существует. Возникает вопрос: как

БЛАГО ЯВЛЯЕТСЯ НЕ КАЛЬКУЛИРУЕМЫМ, НО ВЫСТУПАЕТ ТОВАРОМ В СИСТЕМЕ РЫНОЧНОГО ОБМЕНА. ДАННОЕ ЯВЛЕНИЕ НАЗЫВАЕТСЯ СИСТЕМОЙ ДВОЙНЫХ СИГНАЛОВ: ПРОТИВОСТОЯНИЕ СФЕР РЫНОЧНОГО И НЕРЫЧНОГО ОБМЕНА СОХРАНЯЕТСЯ, НО ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ СДЕЛКИ ВСЕ ЖЕ ПРОИСХОДИТ.

при вышеперечисленных, пока не выполненных условиях, – дружба все еще не прошла окончательный процесс маркетизации – и рынок друзей может функционировать?

Существует система нескольких ценностей одновременно: благо является не калькулируемым, но выступает товаром в системе рыночного обмена. [1] Данное явление называется системой двойных сигналов: противостояние сфер рыночного и нерыч-

ного обмена сохраняется, но осуществление сделки все же происходит. [13] В таком случае, можно предположить, что понятие дружбы обрело несколько значений, разделяемых людьми одновременно, либо разде-

ляемых только одного из значений.

На протяжении всего рассуждения дружба рассматривалась как духовное, наделенное несингулярными качествами и категориями понятие. Данный смысл разделяется большинством российского общества [3]. В то время как дружба, которая выступает в качестве товара на рынке друзей в Интернет-порталах, социальных сетях, обладает иным смыслом, другой системой ценностей. В понятие "друг" в данном случае вкладывается степень временной ограниченности оказанной услуги, т.е. "друг напрокат" также придет в трудную минуту на помощь, но контрслужба должна последовать в тот же момент и время, которое будет проведено вместе, и иметь четко определенные рамки. Можно утверждать, что сама услуга "друг на час/на прокат" от истинного понятия дружбы сохраняет только название, придавая оказанной услуге степень сакральности. О предмете данной услуги будет рассказано ниже.

Рынок друзей, в данном случае, рассматривается под двумя разными углами: с точки зрения истинного, привычного человеку

понятия дружбы, и с точки зрения того смысла, который вкладывают участники рынка в данное понятие, предлагая свои услуги под названием "друг на прокат".

Таким образом, проанализировав процесс коммодификации дружбы, можно сделать вывод, что понятие, рассматриваемое в ключе рынка друзей, не тождественно понятию, существующему в обществе. Дружба – как товар, предлагаемый на сайтах и в социальных сетях, – нечто временное, не наделенное особым духовным смыслом. Следовательно, возникает вопрос: каков тогда в этом случае смысл понятия дружбы?

Понятие дружбы и предмет купли-продажи на рынке друзей

Как было оговорено выше, дружба, рассматриваемая в ключе рынка друзей, обретает иное понятие. Попробуем выявить его характерные черты, основываясь на интервью, опубликованных в журналах "Сноб", "Российская газета".

Вначале определим приведенные в статьях причины, согласно которым люди обращаются к услуге "друга на час": помочь вскопать бабушке огород, провести вечер, поговорить с девочкой-подростком, имеющей мысли о самоубийстве, поговорить "по душам" после развода с мужем, [4] помочь в починке домашнего хозяйства, помочь принять решения в трудную минуту [7].

Проанализировав цели каждой из причин, их условно можно разделить на две группы: группа-помощь во ведении домашнего хозяйства, и группа, помогающая людям с их душевными переживаниями, предлагающая возможность "выслушать". Две вышеприведенные группы относятся к уже существующим рынкам: к рынку, осуществляющему работу по дому (ремонтные работы, клининг услуги и т.п.), и к рынку оказания психологических услуг.

Рынок друзей, сочетая в себе две вышепредставленные групповые функции, перераспределяет доли владения рынков работ по дому и по оказанию психологических ус-

луг. Участники рынка друзей учитывают запросы потребителей услуг двух уже действующих рынков и культурный контекст социального феномена дружбы, тем самым являясь альтернативными игроками данного рыночного обмена [8]. Рынок друзей удовлетворяет спрос потребителей по видам уже существующих услуг работ по дому и психологической помощи, где агентами предложения данных услуг являются не специалисты в данном виде услуги, а люди, назвавшие себя "другом". Согласно интервью, иногда потребители выбирают альтернативных поставщиков необходимой им услуги.

Также среди приведенных интервью, можно заметить еще одну отличительную черту: что касается помощи во ведении домашнего хозяйства, то люди обращаются за услугой "друг на час/напрокат" в том случае, когда данная помощь соприкасается с чем-то сакральным. Например, вскопать огород бабушке, т.к. сам человек не располагает необходимым временем, он обращается не просто к работникам, а к "другу на час", ведь бабушка – семья, нечто святое и дорогое. Поэтому можно сказать, что рынок друзей ориентирован на оказание помощи не просто как фиксированной услуги, а с подтекстом духовности и сакральности, которая содержится в первом и общепризнанном (как уже было описано) понятии "друг".

Что касается группы услуг по оказанию психологической помощи, в этом случае временные друзья выполняют роль слушателей. В проанализированных интервью, люди, пользовавшиеся данными услугами, утверждали, что их главная цель – желание быть выслушанным, а в последствии – получить совет по сложившейся проблеме. В таком случае функции "друга напрокат" оказываются тождественными функциям психологов. Но, важно заметить, что эти услуги довольно посредственны и обыденны, они не требуют какой-либо профессиональной подготовки, поэтому "друзья на час" могут выступать рыночными агентами по оказанию такого рода услуг.

В исследовании предпринята попытка установить, с какими проблемами сталкивается развитие данного рынка. Среди основных были выявлены: социальное сопротивление процесса коммодификации дружбы, не принятие иного понятия "друг" в рамках указания услуги "друг на час/на время", которое противопоставляется высокодуховному, наделенному сакральным смыслом понятию.

Также были проанализированы возможные причины существования данного рынка в России. К ним можно отнести следующие: рынок друзей отчасти выполняет функции иных, плотно закрепленных в социальном порядке рынках по оказанию психологической помощи и работ по ведению домашнего хозяйства. Можно сделать вывод, учитывая культурный контекст востребованных услуг в поле рыночного обмена и понятия дружбы, что рынок друзей предлагает повседневные услуги, которые сопровождаются тем самым сакральным смыслом понятия "дружба", разделяемое обществом на данный момент. Представленные факторы помогают функционировать рынку друзей сегодня.

Литература:

1. Бердышева Е. От критики к аналитике: коммодификация жизненно важных благ как актуальная исследовательская проблема в новой экономической социологии // Экономическая социология. – 2012. – №1. – С. 67-85.
2. Великая трансформация Карла Поланьи: прошлое, настоящее, будущее / под ред. Р.М. Нуреевой. – М.: ГУ-ВШЭ, 2007.
3. Как и с кем мы дружим (опрос "ВЦИОМ", 13.09.13, 1600 респондентов) // ВЦИОМ. URL: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=1149>
4. Косован А. Вскопать грядку и спасти от самоубийства. Что делают "друзья на час" // Сноб. – 2017. URL: <https://snob.ru/selected/entry/127944> (Дата обращения: 17.03.2019)
5. Павлюткин И. Рынок как метафора: критический анализ маркетизации образования // НИУ ВШЭ. URL: [https://www.hse.ru/data/548/064/1238/205\).pdf](https://www.hse.ru/data/548/064/1238/205).pdf) (дата обращения: 23.02.2019)
6. Радаев В. Что такое рынок: экономико-социологический подход // Общественные науки и современность. – 2007. – №3. – С. 115-127.
7. Рыбникова И. Продам дружбу. Недорого // Российская газета. 2017. №231. URL: <https://rg.ru/2017/10/11/kto-i-zachem-stanovitsia-v-moskve-drugom-na-chas.html> (Дата обращения: 17.03.2019)
8. Слейтер Д. Забирая рынок у экономистов // Экономическая социология. – 2008. – №2. – С. 29-43.
9. Хархордин О. Дружба: классическая теория и современные заботы // Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. URL: https://www.eupress.ru/uploads/files/S-092_pages.pdf (дата обращения: 17.03.2019). С.19.
10. Callon M., Muniesa F. Economic Markets as Calculative Collective Devices // Organization Studies. – 2005. – Vol. 26. – №4. – PP. 1229-1250.
11. Fairclough N. Commodification // Discourse and Social Change. – Cambridge : Polity Press, 1992.
12. Lie J. Sociology of Markets // Annual Review of Sociology. – 1997. – Vol. 23. – PP. 341-360.
13. Radin M. Contested Commodities. The Trouble with Trade in Sex, Children, Body Parts, and Other Things. – London: Harvard University Press, 1996. – С. 131.
14. Sunstein C. Free Markets and Social Justice. – New York : Oxford University Press, 1997.

POLITICAL SOCIALIZATION OF YOUTH IN MODERN CONDITIONS OF SOCIETY TRANSFORMATION: AGENTS AND FACTORS

Bragina Elena Anatolievna, Lecturer, Department of General Humanitarian and Socio-Economic Disciplines, Stavropol Regional College of Art, Stavropol

The article identifies the main agents and factors of political socialization of youth at the present stage of development of society. The basic characteristics and functions of such institutions of political socialization as the family, education, the state, and the mass media are considered. The growing role of such agents as mass media, Internet forums and social networks is noted. The article shows the need to strengthen the role and significance of the state and youth movements in the process of political socialization of young people.

Keywords: political socialization; young people; agents; factors; institutions of socialization; transformation of society; political system; political culture.

DOI 10.24923/2305-8757.2020-3.9

УДК 32.019.51

БАК 23.00.02

ПОЛИТИЧЕСКАЯ СОЦИАЛИЗАЦИЯ МОЛОДЕЖИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ ТРАНСФОРМАЦИИ ОБЩЕСТВА: АГЕНТЫ И ФАКТОРЫ

© Брагина Е.А., 2020

В статье определены основные агенты и факторы политической социализации молодежи на современном этапе развития общества. Рассматриваются базовые характеристики и функции таких институтов политической социализации, как семья, образование, государство, средства массовой информации. Отмечена возрастающая роль таких агентов, как СМИ, Интернет-форумов и социальных сетей. Показана необходимость усиления роли и значения государства и молодежных движений в процессе политической социализации молодежи.

Ключевые слова: политическая социализация; молодежь; агенты; факторы; институты социализации; трансформация общества; политическая система; политическая культура.

74

БРАГИНА Елена

Анатольевна, преподаватель кафедры общегуманитарных и социально-экономических дисциплин, Ставропольский краевой колледж искусств, Ставрополь

При исследовании проблем политической социализации личности в качестве первоочередной исследовательской задачи выступает всестороннее изучение роли агентов, факторов и средств политической социализации подрастающего поколения, без которых представляется невозможным становление индивида в качестве полноправного члена социума, органичного включения его в мир политики.

Основополагающим и в то же время специфичным показателем роли агентов в процессе политической социализации молодежи выступает тот факт, что они несут особую ответственность за сохранение, развитие, трансляцию доминирующих в обществе политических ценностей, норм, традиций, установок, за преемственность гражданской и политической культуры, за социально-политическое воспроизводство последующих поколений.

В качестве агентов политической социализации выступают социальные группы, институты, воздействующие на личность, с тем, чтобы индивид усваивал определенную систему политических знаний, ценностей, норм, стандартов политического поведения для эффективного выполнения им конкретных политических ролей.

Классификацию агентов политической социализации можно провести по разным основаниям:

- отдельные личности – агенты, воздействующие на индивида в процессе политического просвещения, обучения и воспитания;

- учреждения – институты, осуществляющие контроль протекания политической социализации.

В зависимости от места и роли субъектов в политической системе общества выделяют политических и неполитических агентов социализации:

- политические агенты: политические институты и организации, важнейшими из которых являются государство, органы государственной власти, политические партии и движения, политические элиты и лидеры, политические группы интересов и др. Данные институты выступают способами и средствами выражения политической активности молодого поколения, ее политического самоутверждения. Система, которую образуют политические агенты, с помощью политических механизмов контролируют и направляют политическое поведение индивида;

- неполитические агенты: семья, сверстники, церковь, образование, средства массовой информации, культурные и спортивные объединения, молодежные организации и др.

Степень влияния политических и неполитических агентов на личность неодинакова и во многом зависит от социально-экономических факторов, образа жизни индивида, его места и роли в социальной структуре общества, и в определенных социально-политических условиях неполитические агенты способны оказывать на политическую социализацию молодежи более существенное влияние, чем собственно политические агенты.

Традиционными и наиболее действенными институтами политической социализации, на наш взгляд, продолжают оставаться семья и образование.

Первостепенное значение в становлении личности принадлежит семье. Это связано, в первую очередь, с тем, что "в отличие от других воспитательных институтов, семья способна воздействовать и, как правило, воздействует на все стороны, грани человека на протяжении всей его жизни. Это огромный диапазон воспитательной функции сочетается с глубокой специфичностью ее идеологического и психологического влияния, что делает ее не только в высшей степени действенным, но и необходимым звеном в процессе формирования личности" [9, 41].

В политологической мысли семья называется "ключевым агентом", посредством которого осуществляется межпоколенная трансляция политической культуры общества и формируются политические нормы, ценности, убеждения личности. [2, 27; 6, 44]

Одним из традиционных институтов политической социализации выступает многоуровневая система образования. Одна из целей школьного образования состоит в нравственном, политико-правовом просвещении и воспитании гражданских качеств, уважении к закону, формировании высокой гражданской культуры подрастающего поколения. За учителями закрепляется задача исправления недостатков семейного воспитания, предупреждения процесса моральной и интеллектуальной деградации личности школьника, который начинается в асоциальной семье.

Французский социолог Э. Дюркгейм отмечал, что именно школа выступает "фокальным социализирующим институтом". Внутри семьи статус ребенка предписан, он уже установлен его рождением, в то время как социальный статус ребенком достигается самостоятельно, и, в первую очередь это происходит в школе. [8, 88]

Как справедливо заметил американский исследователь Т. Парсонс, школа представляет собой "общество в миниатюре", где поведение каждого регулируется правилами, а достижения измеряются оценками. [7,

503] Переход от семейных традиций к стандартам и ценностям государства и общества происходит именно в школе. Школьные стандарты применяются ко всем ученикам, и школы действуют на основе меритократического принципа, с помощью оценки достигается статус. [7, 503]

Система образования относится к числу основных неполитических агентов, оказывающих, тем не менее, существенное воздействие на процесс первичной политической социализации. В ходе обучения дети, подростки и молодые люди в доступной им форме усваивают не только научные знания, умения и навыки, но и политические представления, убеждения, ценностные ориентации и нормы. Следовательно, создавая соответствующие условия обучения, можно влиять на эффективность процесса политической социализации молодых лю-

дей. [1, 25] Именно школа призвана прививать детям эмоциональную преданность и привязанность к поли-

тической системе и символам своего государства, формировать гражданственность, патриотические чувства и настроения. Являясь источником базовых знаний о политике, научных представлений о политической системе, политических отношениях и процессах, образовательные учреждения передают подрастающему поколению политические ценности и установки, существующие в обществе.

Одним из механизмов образовательной системы выступают многоуровневые научно-образовательные центры и площадки, на базе которых проводятся всероссийские, межрегиональные тематические форумы, олимпиады и дискуссии, организуются круглые столы и деловые игры. Организация подобных мероприятий нацелена на "формирование новой политической элиты страны, способной самостоятельно решать

ключевые проблемы, отстаивать свободу и независимость, реализовывать свои политические и гражданские права, воспитать национально ориентированную молодежь" [3].

В то же время необходимо констатировать факт отсутствия должного внимания со стороны образовательных организаций к вопросам политического просвещения молодежи на всех уровнях образовательного процесса. Образовательные программы профессионального и высшего образования зачастую не предусматривают учебных дисциплин социологического и политологического цикла. В результате у молодых людей образуются пробелы в социально-политических знаниях, что обуславливает низкий уровень политической компетентности личности, затрудняя возможность реализации своих политических потребностей и устремлений.

Таким образом, между уровнем образования индивида и его политической активностью существует определенная зависимость. Чем выше уровень образования, тем больше он информирован о политических процессах, происходящих в стране и мире, и как следствие более активно участвует в политической жизни общества. Пробелы в научных знаниях, низкий образовательный уровень во многом восполняется стереотипами массового политического сознания, а политическое поведение подчинено чувству стадности и стремлению быть как все.

Роль и место института образования в политической социализации во многом определяются типом политической системы общества, политического режима, уровнем развития гражданского общества. Так, в советский период действовал жесткий идеологический контроль, осуществлялось однонаправленное политическое образование, которое формировало политическое сознание подданнического типа, а социально-по-

СИСТЕМА ОБРАЗОВАНИЯ ОТНОСИТСЯ К ЧИСЛУ ОСНОВНЫХ НЕПОЛИТИЧЕСКИХ АГЕНТОВ, ОКАЗЫВАЮЩИХ, ТЕМ НЕ МЕНЕЕ, СУЩЕСТВЕННОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ПРОЦЕСС ПЕРВИЧНОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ.

политическое участие граждан носило формально-ритуальный характер. В целях воспитания идеологически выдержанных и политически благонадежных граждан, на государственном уровне была создана эффективная общесоюзная система политического просвещения молодежи.

Системный кризис, который переживает постсоветская Россия, оказывает деструктивное влияние на общество, а особенно на самую уязвимую его часть – молодежь. Историческое прошлое страны свидетельствует о том, что необходимо убеждать общественность и молодежь в приоритете эволюционных изменений над революционными. Однако обществу трудно прийти к однозначным решениям и оценкам в этом вопросе. В этой связи вопрос о характере политической социализации и роли государства стоит сегодня весьма остро. Именно государство призвано задавать необходимый формат рассматриваемого процесса, направляя социальные институты на выполнение функции политической социализации.

Значимость государства как основного института политической социализации определяется тем, что оно максимально концентрируя власть и ресурсные возможности, регулируя уровень патернализма, определяет особенности и степень влияния различных факторов на процесс политической социализации. Государство создает определенную систему политической социализации, и его деятельность предусматривает выполнение двух взаимосвязанных функций: мировоззренческой и организационной.

Основополагающим элементом мировоззренческой функции выступает государственная идеология, которая закрепляет исключительное право государства на принятие политических решений, в ее рамках формируются политические ценности, обеспечивающие консолидацию общества вокруг правящего режима, что повышает вертикальную легитимность власти и позволяет проводить

политический курс от имени всего общества.

Господствующие в обществе политические ценности и государственные символы (гимн, флаг, герб) являются средствами гражданской, политической и национальной идентификации, с помощью которых государство формирует образцы политического поведения и устанавливает тот минимум поведенческих норм, который характеризует политическую связь между государством и обществом, объединяя их в едином политическом пространстве. Реализуя мировоззренческую функцию в процессе политической социализации, государство целенаправленно воздействует на политическое сознание граждан с целью формирования четкой политической идентичности личности и общепринятого образа жизни.

Организационная функция государства предполагает организацию и координацию действий и взаимодействий относительно всей системообразующей совокупности институтов политической социализации, а также осуществление социального контроля над их надлежащим функционированием.

Институциональная трансформация, происходящая в нашей стране за последние десятилетия, привела к разрушению традиционных механизмов трансляции политического опыта. На определенном историческом этапе государство практически устранилось от проведения целенаправленных действий в сфере политической социализации молодежи и, как следствие этого, сегодня в России можно с определенной долей уверенности говорить о кризисе гражданской и политической идентичности молодежи. Определяющую роль в процессе формирования ценностных установок, образа жизни людей и особенно молодежи стали играть спонтанные воздействия внешней среды, средства массовой информации, различные формы массовой культуры. [5; 10, 319] Лишь относительно небольшая часть молодежи интересуется политикой. Настроения аполитичности, иждивенчества полу-

чили широкое распространение в молодежной среде. Ни одна страна в мире не может интенсивно развиваться без хорошо отлаженной, продуманной на государственном уровне системы подготовки молодежи к будущей политической жизни. Демократические преобразования в России невозможны без высокой политической культуры молодого поколения. От того, с какими политическими ценностями и установками придет молодежь на смену нынешней политической элите, будет зависеть перспектива демократического развития страны.

В формировании политической культуры молодежи большую роль призваны играть различные организации, прежде всего, политические партии как институт опосредования отношений между гражданином и обществом. Значительный удельный вес политических партий как агентов политической социализации состоит в том, что молодежь является самой многочисленной частью электората. В целях идеологической пропаганды своих программных устремлений, их привлекательности для молодежного электората политические партии участвуют в организации и проведении политических курсов и семинаров, проводят молодежные политические дебаты, круглые столы, "детские выборы" для повышения политической культуры подрастающего поколения. Наиболее значимым моментом организации подобных молодежных мероприятий является привлечение интереса молодых людей к политическому процессу, стремление сформировать у них гражданскую идентичность и побудить их к участию в политической жизни страны для решения актуальных молодежных проблем.

Политические партии обладают универсальными и достаточно эффективными механизмами политической социализации. Основные принципы молодежной политики отмечены в программных документах политических партий. Большинство из них, независимо от идеологических ориентаций,

высказывают критические замечания положением российской молодежи и предлагают комплекс мер, призванных поддержать современную молодежь. Через свои молодежные структурные подразделения, программные положения политические партии оказывают влияние на политическое сознание, убеждения и установки молодых людей, что в будущем может создать прочный фундамент определенных политических сил.

Роль политических партий имеет большое значение при формировании политических ориентаций молодежи и ее электоральных предпочтений. Однако стоит отметить, что в последнее время политические партии для молодежи все чаще становятся определенными социальными лифтами, а также каналами карьерного роста, что в свою очередь немаловажно как для самой молодежи, так и для партийных организаций.

В рамках реализуемой в России государственной молодежной политики непосредственное влияние на политическую социализацию молодежи стали оказывать молодежные общественные организации, в форме молодежных консультационно-экспертных советов по молодежной политике, молодежных правительств и парламентов, являющиеся самостоятельными политическими и социокультурными институтами в многоуровневой системе политической социализации личности и занимающие определенную воспитательно-просветительскую нишу. Актуальность общественных молодежных организаций заключается в том, что они ставят перед собой конкретные общественно-политические цели и задачи, ориентированные на конкретно-возрастную категорию – молодежь. Особенностью является тот факт, что члены этих организаций и руководящий состав представлены молодыми людьми в возрасте до 30 лет, которые претендуют на активное участие в политической жизни страны и регионов наравне со старшим поколением. Формиру-

ют начально-элементарные навыки политического участия и содействуют включению молодежи в политику в качестве полноправных субъектов.

Важное место в системе молодежных общественных организаций занимают образованные в ряде субъектов Российской Федерации молодежные парламенты.

Анализируя деятельность молодежных парламентов, Д.А. Маяцкий отмечает, что она "представляет собой весьма полезную социально-политическую практику, которая уже используется в приобщении молодежи к политическим механизмам согласования и принятия инициатив, направленных на решение областных проблем. Данная имитационная работа, повторяющая процедуры легитимных законодательных структур страны, повышает политическую культуру молодых депутатов и молодежи" [4,177].

В современном постиндустриальном обществе радикальной трансформации подверглись традиционные институты политической социализации – так, исторически сложившиеся заменяются новыми институтами и агентами политической социализации: СМИ, массмедиа и особенно сетью Интернет, пользующейся наибольшей популярностью и доверием у молодого поколения россиян.

Отличительной особенностью СМИ является то, что они способны воздействовать на достаточно большое количество людей за очень короткий промежуток времени, формировать желаемый образ власти, создавать политические стереотипы, манипулировать массовым сознанием граждан. СМИ являются одним из основных источников получения политической информации, посредством которой происходит формирование общественного мнения и политических предпочтений граждан.

Как известно, информационно-коммуникативные технологии и в первую очередь Интернет оказывают колоссальное влияние на поведение и установки молодых людей. Роль средств массовой информации (СМИ)

зачастую носит противоречивый характер. С одной стороны, они оказывают информационную и консультативную поддержку молодежи в области политики и права. Расширяют информационный диапазон молодежной аудитории, способствуют целостному восприятию социальной реальности и единой политической культуры российского общества. С другой стороны, СМИ используются в целях манипуляции массовым сознанием, навязывая молодежи политические мифы и стереотипы мышления. Молодежь, которая не обладает достаточным уровнем политических знаний и политической культуры, оказывается в "информационной ловушке", когда посредством ток-шоу, телепередач предоставляется конкретное формально-проанализированное мнение и навязывается определенная модель политического поведения. В странах, где СМИ находятся под государственным контролем, массмедиа становятся мощным идеологическим орудием формирования политических убеждений.

Система становления ценностных ориентаций современной молодежи находится под влиянием ориентиров западного общества, насаждаемых сетью Интернет и занимающим лидирующее положение в формировании сознания и мировоззрения молодых людей. Продукты массовой культуры, доминирующие в Интернете, способствуют нравственной распушенности, усиливая негативные духовные тенденции. Обилие криминальных сводок рождает чувство незащитности перед преступностью и неверие в эффективность правоохранительных органов. На пространствах Интернета получила широкое распространение идеология экстремистского толка с целью повлиять на религиозное сознание верующей молодежи, вовлечения ее в ряды радикально-исламистских организаций. Данная проблема в настоящее время настолько актуализировалась, что привела к возникновению в научном сообществе термина "Интернет – джихад".

Таким образом, учитывая всевозрастающее влияние СМИ, перед институтами государственной власти и гражданского общества встает первоочередная задача по переориентации и активизации использования массмедиаинформации в контексте, повышающем уровень политической культуры молодежи.

В вопросах политической социализации учащейся молодежи достаточно проблем и противоречий системного, методологического и концептуального характера, что обусловлено отсутствием четкой системы управления политической социализации молодежи, как в институте образования, так и в других социальных институтах. Образовательные организации фактически лишены возможности использования опыта и потенциала молодежных общественных организаций в процессе политической социализации обучающихся.

Отсутствие развитого гражданского общества обуславливает низкую эффективность политических партий в качестве агента политической социализации, в большей степени заинтересованных обслуживанием политических интересов руководства, чем политико-воспитательной работой среди молодежи.

Наибольшие возможности в формировании политических ценностей и установок молодого поколения концентрируются у СМИ. В условиях рыночной экономики, когда существование СМИ зависит от массовых запросов потребителей, массмедиа проявляют заинтересованность не в предоставлении объективной информации, а в погоне за сенсациями и увеличением объемов финансирования, что сказывается на особенностях политической социализации молодежи, ее политических убеждениях и установках.

Таким образом, в условиях современного кризиса, наиболее действенным факто-

ром политической социализации, на наш взгляд, выступают социально-экономические и политические события, происходящие в стране, которые изменяют положение индивида в обществе и определяют его политические ориентации и оценки.

Политическая социализация личности носит динамический характер, изменения институционального порядка могут отразиться на качественном состоянии политической системы, что естественным образом приведет к модификации протекания политической социализации и трансформации роли агентов в данном процессе.

Политическая социализация не является однонаправленным процессом формирования политической культуры, не только механизм политической социализации определяет специфику политичес-

ПОЛИТИЧЕСКАЯ СОЦИАЛИЗАЦИЯ
ЛИЧНОСТИ НОСИТ ДИНАМИЧЕСКИЙ
ХАРАКТЕР, ИЗМЕНЕНИЯ
ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОГО ПОРЯДКА МОГУТ
ОТРАЗИТЬСЯ НА КАЧЕСТВЕННОМ
СОСТОЯНИИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

кой культуры, но и сама политическая культура общества детерминирует особенности протекания политической социализации личности.

Агенты и институты политической социализации представляют механизм единой системы политического воспитания молодежи. Радикальная трансформация российской государственности в 90-е годы XX века привела к ликвидации прежней системы политической социализации, советская система политических ценностей перестала существовать, а либеральные ценности, по-прежнему не востребованы подавляющей частью общества. Агенты политической социализации культивируют различные политические предпочтения, причем зачастую конъюнктурные и эгоистичные.

Отсутствие целостной системы политической социализации приводит к тому, что политические ориентации молодежи обуславливаются не влиянием агентов политической социализации, а их социально-экономическим положением.

Примечания:

1. Бучкова А.И. Сущность и особенности политической социализации молодежи в современной России : дис. ...канд. социол. н. – М., 2013.
2. Костюкевич В.Ф. Семья в качестве примера института политической социализации // Социальная политика и социология. – 2013. – №6. – С. 25-31.
3. Куда уходят деньги. Лента. ру. 6 мая 2011 г. <http://lenta.ru/articles/2011/05/06/seliger/>
4. Маяцкий Д.А. Молодежный парламент как институт политической социализации // Вестник Московского университета. – Сер. 18. Социология и политология. – 2007. – № 1. – С. 177.
5. Мудрик А.В. Социализация человека. – М., 2006. – 304 с.
6. Нигматулина Т.А. Институт семьи как один из факторов политической социализации детей и молодежи // Этносоциум и межнациональная культура. – М., 2016. – № 1(91). – С.78-84.
7. Парсонс Т. Понятие общества: компоненты и их взаимоотношения // Американская социологическая мысль. – М., 1996. – 503 с.
8. Поликанова Е.П. Социализация личности // Философия и общество. – 2003. – №2. – С. 84-106.
9. Харчев А.Г., Алексеева В.Г. Образ жизни, мораль, воспитание. – М., 1977. – 41 с.
10. Юсупова Э.Ф. Политическая социализация личности как гарант демократического развития общества // Молодой ученый. – 2012. – №11. – С. 318-321.

SOCIOLOGICAL METHODS OF STUDYING THE HISTORY OF THE GREAT PATRIOTIC WAR: OPPORTUNITIES AND LIMITATIONS

Gritsenko Galina Dmitrievna, DSc of Philosophical science, Chief Researcher, Federal Research Center Southern Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Rostov-on-Don

The article reveals the possibilities of using sociological methods to collect the empirical information that relates to the spiritual sphere of everyday life. One of these is the oral history method. Its application allows you to create an empirical database of subjective emotional-sensory data. The necessity of not only knowing this data, but also translating it into the educational space, which ensures the sociocultural continuity of the natural historical process of the development of society, is substantiated.

Keywords: the method of oral history; the subjective component; a natural process; historical memory; the Great Patriotic War.

DOI 10.24923/2305-8757.2020-3.10

УДК 316; 355.01

БАК 22.00.01

© Гриценко Г.Д., 2020

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ: ВОЗМОЖНОСТИ И ОГРАНИЧЕНИЯ *

В статье раскрываются возможности использования социологических методов для сбора той эмпирической информации, которая относится к духовной сфере повседневности. Одним из таковых является метод устной истории. Его применение позволяет создать эмпирическую базу субъективных эмоционально-чувственных данных. На примере устных историй о Великой Отечественной войне обосновывается необходимость не только познания этих данных, но и трансляция их в образовательное пространство, что обеспечивает социокультурную преемственность закономерного исторического процесса в развитии социума.

Ключевые слова: метод устной истории; субъективная составляющая; закономерный процесс; историческая память; Великая Отечественная война.

Я не напрасно беспокоюсь.
Чтоб не забылась та война:
Ведь эта память – наша совесть.
Она
Как сила нам нужна ...

Ю. Воронов

ГРИЦЕНКО Галина Дмитриевна, доктор философских наук, главный научный сотрудник, Федеральный исследовательский центр Южный научный центр Российской академии наук, Ростов-на-Дону

Принято считать, что социология – это наука о современном социуме. В то же время ее основатель Огюст Конт собственно социологическим методом научного познания считал исторический, поскольку именно этот подход с учетом связи прошлого, настоящего и будущего позволяет выявить закономерности развития общества [16, 130.]. Для достижения данной цели исторический подход опирается на эмпирические данные, полученные, как правило, количественными методами исследования, среди которых в современной социологической науке наиболее значимым является анализ статистических данных. Использование исторического подхода становится необходимым

* Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, № гр. проекта № гр. АААА-А19-11901190170-5. The publication was prepared as part of the implementation of the UNC RAS project no. АААА-А19-11901190170-5.

также для выявления особенностей реализации объективных тенденций социокультурного развития современного общества. И в этом контексте оптимальными становятся качественные методы социсследований. Выбор конкретных методов сбора качественной информации обуславливается спецификой объекта и предмета изучения.

Современное российское общество, как и любое общество в любой временной период, характеризуется многими социальными проблемами. В последнее время в условиях массовой информационной войны особенно острыми проблемами становятся те, которые располагаются в культурной, духовной сфере. Обозначенные проблемы, с одной стороны, обладают достаточно статичным так называемым ментальным слоем, который, например, образует основу исторической памяти; с другой стороны, характеризуются динамичностью, изменчивостью, проявляющейся в оценочной области, что формирует и поддерживает, в частности, эмоционально-чувственную оболочку исторической памяти. Для обеспечения относительной объективности содержания исторической памяти современного социума целесообразно использовать такой качественный метод социологии, как устные истории.

В настоящее время историческая память российского общества особенно активно атакуется в направлении ее переформатирования по поводу событий не только мирного советского прошлого, но и Великой Отечественной войны.

Известно, что чем дальше уходят эпохальные события истории, тем больше обезличивается социально-психологическая атмосфера исторических фактов, снижается их эмоционально-чувственное восприятие. И нередко в этих условиях возникает соблазн переписывания истории, предполагающее переоценку прошлого, свержение прежних кумиров и создание новых. В результате происходит разрыв хрупкой нить исторической памяти, изме-

нение энергетического потенциала культуры. Великие "отцы" Отечества превращаются в забытых "стариков"; фундаментальные мемориальные комплексы героического прошлого становятся бесхозными; книги, рассказывающие о героизме предыдущих поколений, оказываются ненужными, а памятники новой истории противоречат прежним ценностным ориентирам.

Память о Великой Отечественной войне вызывает широкий спектр эмоций у ныне живущих поколений – от восхищения и поклонения, скорби и сострадания до пренебрежения, скептицизма и полного неприятия. [6, 10].

В этой ситуации как никогда актуальны слова Д. Лихачева о роли исторической памяти в жизни общества: "<...> память – основа совести и нравственности, память – основа культуры. Хранить память, беречь память – это наш нравственный долг перед самим собой и перед потомками. Память – наше богатство" [13, 14].

Действительно, память истории, или историческая память всегда воспринималась как память народа об исторически апробированных образцах социального воспитания Человека. Она способствовала пониманию нашего "Мы" в истории собственной страны и общечеловеческой цивилизации, осмыслению человеком личностного "Я" в жизни своего рода. Именно историческая память воспроизводит непрерывность и преемственность социального Бытия и рассматривается одним из мощных регуляторов общественного устройства.

Однако историческая память есть "бес-телесная духовная субстанция" [11, 220], которая, с одной стороны, может противостоять "уничтожающей силе времени" [13, 14.], аккумулируя в памяти людей представления о героических событиях отечественной истории, о выдающихся деятелях и ярких достижениях страны, но, с другой стороны, может приводить к резкому снижению уровня патриотических чувств, гражданского оптимизма, акцентируя внимание на со-

циальных невзгодах, повлекших большие человеческие, нравственные и материальные утраты, а также на переоценке героического прошлого, исходя из политической или иной целесообразности. Историческая память не есть механическое повторение и воспроизведение прошлого, это отражение сложности и неоднозначности человеческих отношений, изменения духовных ценностей и личных позиций, влияния субъективных мнений. Об этом свидетельствуют "белые пятна" и "черные дыры" в мировой и отечественной истории.

Кроме того, в исторической памяти, по мнению исследователей, отражаются и воспроизводятся альтернативные пути развития истории как нереализованные возможности. Воспоминания воссоздают контуры возможных событий, тем самым высвобождая скрытую эмоциональную энергию. Альтернативные тропинки в прошлое помогают восстановить утраченные миры [11]. Историческая память – источник широкого спектра эмоциональных и психологических переживаний человека: восхищения и пренебрежения, поклонения и поругания, благоговения и презрения, радости и скорби, сострадания и равнодушия, величия и ничтожества, страдания и наслаждения, уверенности и скептицизма. Историческая память, таким образом, – рукотворный мир, и его содержание зависит от деятельности многоликого субъекта истории: общества, государства, личности.

Особого внимания в данном аспекте заслуживает "канал", на котором в огромной мере зиждется историческая память, – это метод устной истории, включающий рассказы бабушек, дедушек, родителей, соседей, переживших военное время [3, 107.]. Особенно это значимо сегодня, пока еще живы те, кто "родом из Великой Отечественной войны", у кого еще сохранены письма с фронта, фотографии военных лет, по-

желтевшие газетные вырезки из далеких 1940-х, ордена и медали, похоронки.

Термин "устная история" принадлежит французскому романисту Барбе д'Оревильи, который впервые появился в 1852 г. в одном из его рассказов, вошедшем в многотомник "Труды и люди". Однако это понятие получило закрепление в научно-исследовательском поле благодаря деятельности Аллана Невинса, специалиста по истории Гражданской войны в США, который в 1948 г. при Колумбийском университете организовал и

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ ЕСТЬ
"БЕСТЕЛЕСНАЯ ДУХОВНАЯ
СУБСТАНЦИЯ", КОТОРАЯ, С ОДНОЙ
СТОРОНЫ, МОЖЕТ ПРОТИВОСТОЯТЬ
"УНИЧТОЖАЮЩЕЙ СИЛЕ ВРЕМЕНИ"

возглавил Исследовательский центр изучения устной истории. Впервые используя магнитофоны, Аллан Невинс стал вместе со

своими коллегами записывать устные рассказы "видных американцев" – участников исторических событий. С точки зрения А. Невинса, устная история является методом сбора и изучения исторических сведений о важных событиях с помощью интервью с людьми, которые участвовали в событиях прошлого и чьи воспоминания должны быть сохранены для будущих поколений в качестве эмоционально окрашенной информации, найти которую невозможно в иных письменных источниках. [18]. Именно такая информация обуславливает качество исторической памяти, обеспечивающей функционирование современного общества как целостной системы. В данном контексте целесообразно вспомнить высказывание по поводу памяти выдающихся советских исследователей Л.С. Выготского и А.Р. Лурия: "Память < ... > дает нам возможность на конкретном примере иллюстрировать взаимоотношение < ... > культурных, приобретенных в процессе социального опыта, форм деятельности < ... >. Именно здесь мы видели, как развитие оказалось не простым созреванием, а < ... > культурным перевооружением. И если бы мы теперь хотели рассмотреть память взрослого культурного человека, то должны были

брать ее < ... > такой, какой ее создала культура" [5, 174-175.]

Использование фактологического потенциала "человека с улицы" (А. Шюц) для анализа уходящих в прошлое граней социокультурной жизни имеет противоречивую историю, сопровождающуюся взлетами и падениями интереса к данной форме отражения человеческого опыта [8]. В то же время "документы жизни" (К. Пламмер) могут представлять собой лучший тип "социологического материала" (П. Томпсон) [17, 132.] для понимания субъективно-психологических, в том числе эмоционально-чувственных особенностей объективного социокультурного фона.

Данная эмпирическая база особенно важна при изучении Великой Отечественной войны как возможность укрупненного взгляда на военно-статистическую действительность. Известно, что все меньше остается очевидцев героического подвига советского народа, все больше выхолащивается из учебников по истории России эмоционально-оценочная сторона Великой Отечественной войны – "живые" рассказы о подвигах конкретных людей. История превращается в сухое статистическое повествование о количестве боевых сражений, о численности погибших на полях боев, о числе пленных, умерщвленных в концлагерях, о количестве мирных жителей, увезенных в Германию, и т.д. Из исторической канвы уходит конкретный человек, остается безликая масса людей.

Поворот к устным историям как зафиксированным историям жизни, в которых описываются военные траектории конкретных людей, раскрывается индивидуальная судьба солдата во всем неповторимом сочетании ее трагизма и героизма, может рассматриваться как методологический прием создания живой социальной ткани, сотканной из индивидуальных судеб "рядовых агентов исторического процесса" [12, 15.]. Так, сквозь "сухие" статистические данные будут проступать суровые будни войны,

строющиеся по принципу "здесь и сейчас".

Использование устной истории в социальных науках предоставляет возможность изучить то или иное событие Великой Отечественной войны в его вписанности во время, темпорально, а именно: когда происходящее соотносится с временными рамками и позволяет "увидеть" событие глазами не стороннего наблюдателя, а очевидца – во всех его красках и оттенках [2].

Данная особенность метода устной истории более ярко проявляется благодаря другому его свойству: возможности услышать "живое слово" респондента – участника исторического события [4]. Как справедливо отмечает А.С. Готлиб, исследователь, а вместе с ним и читатель, подпадает под обаяние респондента, эмоционально-чувственно отзываясь на все перипетии жизненной ситуации участника события, как бы "капитулируя" перед ним, оказавшись под влиянием удивительной притягательности повествования [8, 12].

Именно поэтому, с точки зрения лингвокультурологического анализа, устная история может рассматриваться своеобразным языковым знаком, хранящим, воспроизводящим и транслирующим культурные установки, которые придают поступкам конкретного человека устойчивый смысл [1]. Использование метода устной истории позволяет оттенять, точнее, отцвечивать особенности проявления ментальности народа в конкретно-исторических условиях на персонафицированном личностном уровне [7].

В рассматриваемом ключе важно, что устные истории как жизненные истории участников войны являются реальными "голосами" очевидцев, оригиналами, без правки и редактирования, не прошедшими через корректуру "литератора". Рассказанная история становится "зеркалом" реальной жизни, правдой о происшедших с ветераном Великой Отечественной войны событиях, их результатах и последствиях [8, 12].

Устная история отличается от научной информации, полученной иным эмпиричес-

ким методом, именно тем, что последняя есть результат опосредованного восприятия исторического события, то есть через то, как исследователь видит мир в настоящее время. Это означает, что военно-исторический факт при описании исследователем "не предстает перед читателем таковым, каким он существует на самом деле" [9, 14.], а через интерпретацию исследователем.

В рассматриваемом контексте устная история есть всегда репрезентация самого респондента, авторская интерпретация событий военных лет. Это означает, что жизнь рассказана собственным голосом, повествование построено на собственном языке. Таким образом, история Великой Отечественной войны перестает быть количественной информацией о поражениях и победах, героизме и предательстве, о смелости и трусости, перечнем обезличенных событий. История приобретает эмоционально-психологическое, ценностно-нормативное, чувственно-ментальное, индивидуально-личностное содержание, что делает устную историю объективно необходимым и неизбежным источником информации о Великой Отечественной войне во всем ее величии и трагизме. Достоверность воспоминаний создает особый эмоциональный канал сопричастности к прошлому. Именно поэтому сохраняются насущная потребность записать воспоминания тех, кто прошел через испытания Великой Отечественной войны, чтоб зафиксировать и сохранить для последующих поколений "черно-белое кино" под названием "Человеческое измерение Великой Отечественной войны".

Так, историческая память становится объективным ценностно-нормативным пластом, связующим прошлое, настоящее и прошлое и образующим целостность социокультурного пространства российского общества.

Ярким примером использования устной истории как метода сбора эмпирической информации, содержащей "живые" голоса войны, являются сборники семейных пре-

даний "Никто из нас войны забыть не сможет", создаваемые ставропольскими студентами на протяжении нескольких лет [14; 15].

Семейные предания как тексты жизненных историй конкретных людей являются информационным и духовным ресурсом развития общества, говорящим свидетелем повседневной жизни. Кроме того, в семейных преданиях опосредовано с помощью услышанных воспоминаний родственников индивид осмысливает место собственного "Я" в семейной родословной. Именно через семейные предания современным поколениям удается прикоснуться к тем или иным страницам истории страны, ощутить духовное единение со старшим поколением. Прошлое, сохранившееся в памяти старших родственников, ставит современного человека в ситуацию коммуникации с опытом представителей других поколений. Такой социальный опыт способствует расширению круга близких, размыкая его в направлении прошлого. В результате историческая память из абстрактного атрибута социального бытия становится неотъемлемой частью современного образовательного пространства, сохраняющего национальную ценностно-ментальную систему и непрерывность культурно-исторического процесса.

Чтобы сохранить, насколько это возможно, героический дух людей, их самоотверженное служение Отечеству, которыми были пронизаны военные годы, многие студенты записывали воспоминания своих близких о том, где и как они воевали, как работали и жили в тылу, как пережили немецкую оккупацию.

В результате сопричастности современной молодежи к материалу, который ею описывался, возникла возможность не только по-иному взглянуть на своих прабабушек и прадедушек, но и прикоснуться к духовно-патриотической составляющей событий Великой Отечественной войны. Комментарии студентов к ситуациям, которые ими были записаны, дают возможность судить о гражданском самосознании, патриотизме

самих "исследователей", и в конечном итоге иллюстрируют духовное единство разных поколений.

Важным является и то духовное единение современных молодых людей со старшим поколением, которое ощущается при чтении комментариев, оставленных студентами во время записи устных историй. Слушая рассказы близких родственников, студенты познавали важность простых человеческих истин – доброты, дружбы, страдания, стойкости духа. "Долго я не могла уснуть после беседы с ветераном войны Иваном Ивановичем, – вспоминала студентка К., – Закрою глаза и вижу то, что никогда не видела: немцев, "Катюшу", почтальона Кондрашку... Вместо военных самолетов, обстреливающих поселения, сегодня в небе яркие звезды, Млечный путь, луна. Днем – яркое солнце, голубые облака. Какое же все-таки небо разное!!!" [15, 208].

Рассказывая, например, о своей бабушке, студентка С. горько сожалела о том, что маленькой Любе не удалось познать радостей счастливого детства: на следующий день после ее рождения началась война, с которой так и не вернулся ее отец и которая "забрала" еще и ее мать [15, 111].

С особой трепетностью студент А. говорить о своей семье, в которую война также запустила свои страшные щупальца. Размышляя над словом "Родина" и готовностью самоотверженно ее защищать, Александр отмечает, что "... в голове возникла ассоциация из разряда семейных ценностей: род, родители, родные, а значит – самые близкие. Это они защитили меня, дали мне возможность жить, учиться..." [15, 51].

Характер размышлений подрастающего поколения о значении Великой Отечественной войны для современного поколения позволяет констатировать понимание ими всего величия и всей трагичности Великой Отечественной войны:

Со временем все зарастает былью,
Что связано с минувшей войной,
Уже не приходят вдовы к надмогилю,
Транши битвы заросли травой,

Людская память вечно помнит милых
Отцов, мужей, любимых, сыновей,
Забыть она солдат войны не в силах,
Что жизнь отдали Родине своей
(учащийся школы И.) [15, 299].

Итак, радикальные изменения, происходящие сейчас во всех областях жизни российского общества, накладывают существенный отпечаток на историческую память в целом и на восприятие событий героического прошлого. В этих условиях использование качественных социологических методов исследования и особенно метода устной истории воспринимается как осознанная необходимость сохранения не просто памяти о тех, кто ковал эту победу, и особенно о тех, кто обеспечил ее ценой своей жизни, но и целостности российского социума в историческом процессе.

Безусловно, в рассказанных участниками Великой Отечественной войны жизненных историях описываются индивидуально значимые события. В субъективных жизнеописаниях, конечно, сложно "схватить" объективность, закономерность социальной жизни. Но для этой цели есть иные социологические методы познания. Когда же ведется речь об исторической памяти, особенно памяти о Великой Отечественной войне, наиболее оптимальным становится метод устной истории, обеспечивающий эмоциональную глубинную составляющую этой памяти.

Примечания:

1. Алецанова И.В. Нарративность: определение понятия // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2006. – № 3. – С.43-44.
2. Безденежных Е.П. Воспоминания жителей оккупированных территорий о Великой Отечественной войне: образы в памяти очевидцев // XIII Конгресс антропологов и этнологов России : сб. материалов. Казань, 2-6 июля 2019 г. / отв. ред.: М.Ю. Мартынова. – М.; Казань : ИЭА РАН, КФУ, Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2019. – С. 106-107.
3. Болокина Л.А. Рассказы жителей освобожденных от оккупации территорий Калининградской области как историко-антропологический источник // XIII Конгресс антропологов и этнологов России: сб. материалов. Казань, 2-6 июля 2019 г. /

- отв. ред.: М.Ю. Мартынова. – М.; Казань: ИЭА РАН, КФУ, Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2019. – С. 107.
4. Волкова Е.Ю. Устные свидетельства женщин, переживших Великую Отечественную войну как этнографический источник // XIII Конгресс антропологов и этнологов России: сб. материалов. Казань, 2-6 июля 2019 г. / отв. ред.: М.Ю. Мартынова. – М.; Казань: ИЭА РАН, КФУ, Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2019. – С. 107-108.
5. Выготский Л.С., Лурия А.Р. Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребенок / Л.С. Выготский, А.Р. Лурия. – М. : Педагогика-Пресс, 1993. – 224 с.
6. Гадкая шутка Comedy Woman про генерала Карбышева // Яндекс Дзен. 2019. 3 марта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zen.yandex.ru/media/russian/gadkaia-shutka-comedy-woman-pro-general-a-karbyшева>-5c7b61446db1fdoob2db971c.
7. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира / Г.Д. Гачев. – М. : ЭКСМО, 2003. – 544 с.
8. Готлиб А.С. Анализ нарративов в социологии: возможности и проблемы использования // Международный журнал исследования культуры. – 2013. – № 1 (10). – С. 9-14.
9. Готлиб А.С. Качественная методология, исторический нарратив или можно ли написать историю советской социологии "с человеческим лицом" // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. – 2012. – № 1. – С. 13-16.
10. Зоя Космодемьянская. Ее подвиг и ложь – несовместимы // Яндекс Дзен. 2019. 17 июля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zen.yandex.ru/media/aeslib/zoia-kosmodemianskaia-ее-podvig-i-loj-nesovmestimy-5d2dddoe25667300a-dfb6adc>.
11. Иконникова С.Н. Историческая память как духовный ресурс цивилизации // Гуманитарные проблемы современной цивилизации: VI Международные Лихачевские научные чтения, 26-27 мая 2006 г. – СПб. : СПбГУП, 2006. – С. 220-201.
12. Козлова Н. Н. Методология анализа человеческих документов // Социологически исследования. – 2004. – № 1. – С. 14-26.
13. Лихачев Д. С. Память истории священна / Д.С. Лихачев. – М. : Правда, 1986. – 63 с.
14. Никто из нас войну забыть не сможет / под ред. В.А. Шаповалова / ответ. ред. Г.Д. Гриценко, О.И. Лепилкина. – Вып. 1. – Ставрополь : СГУ, 2000. – 468 с.
15. Никто из нас войну забыть не сможет / под ред. В.А. Шаповалова / ответ. ред. Г.Д. Гриценко, О.И. Лепилкина. – Вып. 2. – Ставрополь : СГУ, 2010. – 304 с.
16. Родоначальники позитивизма / пер. И. А. Шапиро. В 5 вып. – Вып. 2: Сен-Симон. Огюст Конт. – СПб. : Брокгауз-Ефрон, 1910. – 173 с.
17. Томпсон П. История жизни и анализ социальных изменений / пер. с англ. // Вопросы социологии. – 1993. – № 1-2. – С. 129-138.
18. Цветкова И.А. Американские историки. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2015. 250 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://history.wikireading.ru/391647>

CONCEPTUAL IDEAS AND EXPERIENCE OF RESEARCHING THE PROBLEM OF SAFE SOCIALIZATION OF CHILDREN (EXAMPLE OF FAMILY DYSFUNCTION)

Maslova Tatiana Fedorovna, PhD of Sociology, Professor of Department of Additional Education

Smagina Maria Victorovna, PhD of Sociology, Vice-Chancellor for the Educational Work

Stavropol State Pedagogical Institute, Stavropol

The article reveals the concept of safe socialization, reflects the dependence of the results of the integration of the individual into society on the opportunities of mobilization of resources aimed at harmonious inclusion of the individual in social relations; ideas about the role of objective and subjective factors that stimulate and inhibit the process of safe socialization. The results of empirical research argue the role of the family in the socialization of the individual. Family dysfunction and child abuse are seen as indicators of the security risks of this process.

Keywords: safe socialization; socialization factors; risks of successful socialization; child abuse; dysfunctional family.

DOI 10.24923/2305-8757.2020-3.11

УДК 316.74

БАК 22.00.04

**КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ИДЕИ И ОПЫТ
ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМЫ БЕЗОПАСНОЙ
СОЦИАЛИЗАЦИИ ДЕТЕЙ (НА ПРИМЕРЕ
СЕМЕЙНОГО НЕБЛАГОПОЛУЧИЯ)**

© Маслова Т.Ф., 2020

© Смагина М.В., 2020

В статье раскрывается понятие безопасной социализации, отражается зависимость результатов интеграции личности в общество от возможностей мобилизации ресурсов, направленных на гармоничное включение личности в социальные отношения; выражаются идеи о роли объективных и субъективных факторов, стимулирующих и сдерживающих процесс безопасной социализации. Результаты эмпирических исследований аргументируют роль семьи в социализации личности. В качестве показателей рисков безопасности данного процесса представляются насилие над детьми и неблагополучие семьи.

Ключевые слова: безопасная социализация; факторы социализации; риски безопасной социализации; насилие над детьми; неблагополучная семья.

МАСЛОВА Татьяна Федоровна, доктор социологических наук, профессор кафедры дополнительного образования

СМАГИНА Мария Викторовна, кандидат социологических наук, проректор по учебной работе

Ставропольский государственный педагогический институт, Ставрополь

В познании динамических процессов понятие безопасной социализации представляет достаточно новый термин. На фоне таких определений, как "позитивная", "негативная", "ущербная", интерпретация "безопасной социализации" отражает зависимость качества социализации от влияний среды. Имеются в виду влияния, способствующие приобщению индивида к участию в общественной жизни, пониманию культуры, поведению в коллективах и выполнению различных социальных ролей (Я. Щепаньски). Безопасная социализация также акцентирует внимание на условиях, обеспечивающих комфортное существование ребенка в социуме, семье, образовательной организации.

Связь особенностей формирования качеств личности с социальными условиями и трансформациями отмечают выдающиеся мыслители – Э. Дюркгейм, К. Маркс, Э. Фромм другие. Так, Э. Дюркгейм пишет: "Мы можем тем лучше повернуть нравственные чувства наших учеников в том или ином направлении, чем более полным и точным будут наши понятия ...о различных условиях, от которых они зависят, о форме, в которой проявляются у ребенка" [4;260].

Сегодня, в связи с актуализацией проблемы безопасной социализации привлекают внимание общепризнанные позиции в отношении детей, изложенные в таком педагогически значимом документе, как Конвенции о правах ребёнка (Принята 20 ноября 1989 года). Положения Конвенции, основанные на принципах гуманизма и демократизма, сводятся к четырем важнейшим требованиям, это – выживание, развитие, защита, обеспечение активного участия детей в жизни общества [5]. Отсюда, результативность безопасной социализации связывается с мобилизацией всех необходимых ресурсов для выполнения этих требований.

Между тем в настоящее время все чаще проявляются тенденции отклонения от условий, нормализующих данный процесс. В числе факторов называются: изменчивость социальных норм – эволюционных и интенсивных, революционных, когда неясно – какие нормы являются поверхностными, ситуативными и какие – непреложными, глубинными [11]; искажение функций институтов социализации; дисгармоничность общественных отношений и т.д.

Разработка стратегий безопасной социализации на основе гуманистической парадигмы предполагает определение рамок ее применимости с учетом вызовов времени, усложняющих гармонизацию процессов социальной адаптации и интеграции личности в общество. С точки зрения проблем социализации в современных условиях, один из наиболее заметных – процесс атомизации общества, который характеризуется распадом традиционных связей и социальным разобщением; культивацией недоверия, тревожности, равнодушия; большим потенциалом подавления отдельного человека. И совершенно естественно, что актуализируется значимость личного пространства, в которое включено все то, что обеспечивает индивиду поддержание его существования [2].

В такой ситуации особое внимание науки и практики привлекают вопросы эффек-

тивности управления процессом социализации. Смысл их решения состоит в поиске путей предупреждения и преодоления нарушения условий, обеспечивающих гармоничное включение личности в разнородные социальные связи, защиту жизни и здоровья, полноценное образование, социальную защиту и самореализацию. Важно отметить, что нелинейность процесса социализации с изменением характера детерминаций, предполагает отход от действий, в которых доминирует только внешнее знание с известными способами функционирования, и актуализирует поиск новых идей в русле гуманистической парадигмы. Непременным условием этого процесса является, во-первых, наличие особой среды, включающей культуру, социально-политическое, экономическое состояние общества и его институтов. А во-вторых, наличие свободы выбора, принятия тех феноменов культуры, которые в максимальной степени соответствуют природным предпосылкам, склонностям, способностям, т. е. предназначению человека [3].

Упорядочение и анализ имеющихся знаний и опыта воздействия позволяет выразить некоторые идеи, связанные с вопросами стимулирования и сдерживания процесса безопасной социализации. При этом важными тактическими, параллельно решаемыми задачами, является: а) выявление и оценка реальных и латентных отрицательных факторов социализации; б) определение институтов, отражающих наибольшую зависимость благополучия личности.

Пролонгированность эффектов воздействия на формирование личности института семьи выдвигает ее на первый план. С одной стороны, семья, обеспечивает подготовку к будущим семейным ролям, с другой, – влияет на формирование социально компетентной, зрелой личности (А.И. Антонов); создает условия психологического комфорта при отсутствии эмоционального насилия. Нельзя не согласиться с Э. Фроммом о том, что семья как институт выполняет

функцию передачи требований общества ребенку двумя путями: 1) через влияние, которое оказывает характер родителей на формирование ребенка ("поскольку характер большинства родителей является выражением социального характера, то они передают ребенку основные черты желательной для общества структуры характера"); 2) через способы воспитания детей, обычные для данной культуры [8].

Принимая во внимания имеющиеся заключения, можно сделать вывод о том, что проблемы безопасной социализации во многом связываются с дисфункциями семьи, детерминированными проблемами общества и опосредованными в семенных отношениях. Остановимся на этом подробнее. Так, анализ тенденций развития российской семьи говорит, в частности, о том, что в России происходит кризис института семьи, глубокая деградация в революционной форме [10; 59]. Именно на семье, прежде всего, отражаются инфляция, сокращение темпов производства, рост неплатежей, женская и мужская безработица, угрозы межнациональных конфликтов, войн. Расслоение семей по материальному обеспечению, проповедь культа насилия и жестокости, аморальности, эгоизма и эгоцентризма детонирует распад семьи (Ф.А. Мустаева). Все это способствует объективации таких негативных показателей риска безопасной социализации, как семейное неблагополучие и насилие, затрагивающих социальные и психосоциальные причины (Д. Иванюк, К. Брон, Р. Лэнг, Э. Миллер, А.В. Орлов).

Социальные – часто связаны с проблемами объективного характера: безработицей, бедностью, низким уровнем социальной культуры и т.д.; психосоциальные – интегрируют психологические и социальные причины, и подразделяются на – структурные, ситуативные, коммуникативные. Причем именно последние являются ключевыми и определяющими проявлениями насилия в семье. В целом же те или иные формы семейного насилия, пережитого ребёнком в

детстве, дают многообразную картину патологий, отражающих последствия рисков безопасной социализации.

Статистика показывает, дети-жертвы в 7 раз чаще злоупотребляют алкоголем или наркотиками; в 10 раз чаще совершают попытки суицида; составляют 60-70 % беглецов, 98% детской проституции падает на них. 4,60% детей-жертв страдает от проблем питания; 5,98% – индивиды, страдающие от множественных личностных расстройств и имеющие историю сексуального насилия в детстве; у 85% пациентов психиатрических клиник выявляются истории сексуального злоупотребления в детстве [7; 124] и т.д.

Систематизация условий, факторов и последствий риска безопасной социализации позволяет уточнить показатели неблагополучия семьи и как его следствия – неблагоприятные условия социализации детей, включая насилие над детьми, что отражено в таблице.

Представленный краткий анализ факторов нацеливает на определение эмпирических показателей проблем социализации детей в условиях семьи.

В ходе типологии семей [6] установлено, что на ее состояние указывает многообразие и сочетание характеристик с точки зрения неблагополучия. Данные характеристики как результат интегрированного знания об объекте позволяют определить индикаторы анализа благополучия / неблагополучия семьи. В соответствии с имеющимися трактовками понятия неблагополучной семьи, к ним можно отнести следующие:

- конфликтность, аморальность, педагогическая некомпетентность, асоциальность (Л.С. Алексеева);
- конфликтность, педагогическая несостоятельность, аморальность (М. Платонова);
- конфликтность, недостаток воспитательных ресурсов; нравственная деградация, педагогическая некомпетентность (Б.Н. Алмазов);

– конфликтность (дисфункциональность), асоциальность и противоправность поведения членов семьи, распад семьи (Н.В. Вострокнутов);

– отрицательная эмоциональная атмосфера; отсутствие эмоциональных контактов между ее членами семьи, нездоровая нравственная атмосфера (Г.П. Бочкарева);

– злоупотребление алкоголем; атмосфера лицемерия, моральной распушенности, неуважение к личности ребенка, непонима-

ние родителями интересов ребенка, отсутствие духовной близости; преобладание неразумной любви и гиперопеки по отношению к детям (А.В. Мудрик);

– повторяемость, конфликтов, одинаково низкая общественная направленность супругов/ разная общественная направленность супругов; эпизодичность конфликтов и одинаково низкая направленность супругов/ разная общественная направленность супругов (А.И. Ушатиков).

Таблица – Условия, факторы риска безопасной социализации и их семейные последствия

Социальные условия	Факторы риска	Социальные последствия	Семейные последствия
Социально-политические	- локальные конфликты; - дезорганизация социальной инфраструктуры; - отсутствие целенаправленной государственной политики в отношении семьи.	- вынужденная миграция населения; - увеличение числа сирот, «детей улицы», детей-инвалидов, детей-беженцев; - проблемы эффективности работы центров поддержки.	Высокий уровень социальной незащищенности, разрыв (распад) семьи, социальное сиротство, скрытое социальное сиротство детей.
Социально-правовые	- несовершенство механизмов реализации существующих правовых норм и санкций, защищающих права детей; - недостатки информированности о правах и обязанностях родителей, общества в области защиты детства; ослабление системы контроля за их исполнением.	- тенденции криминализации по отношению к детям как жертвам насилия, - снижение роли правовой культуры в социальном взаимодействии.	Нарушения прав детей, увеличение фактов насилия в семье, в том числе по отношению к детям.
Социально-экономические	- экономическая нестабильность; - рост безработицы.	- усиление имущественного расслоения в обществе, - снижение социально-экономического статуса семьи, детская бедность.	Невозможность денежных накоплений, выполнения хозяйственной функции семьи, принуждение детей к ранним заработкам в ущерб образованию.
Социокультурные	- жизненные стереотипы, патриархальный характер семейных отношений; - культивирование, трансляция СМИ форм агрессии и насилия; - утрата семейных ценностей.	- нормативность агрессивных форм в системе воспитания; - поклонение культуре насилия в молодежной среде; - снижение уровня культуры родительства.	Нормативность агрессивных семейных отношений, форм воспитательных воздействий на детей.
Социально-психологические и психологические	- негативный жизненный опыт родителей; - высокий уровень конфликтности в семье; - предрасположенность к злоупотреблению алкоголем, наркотиками, суициду; - негативные супружеские отношения; - негативные детско-родительские отношения.	- высокий риск насилия в системе социальных отношений; - негативное социальное самочувствие - повышенная тревожность; - распространенность девиантного, аддиктивного и делинквентного поведения.	Тревожность, риски стрессового состояния родителей, агрессия в отношении детей; уход детей из дома; суицидальные попытки.

Судя по результатам анализа, неблагополучная семья – это, прежде всего, конфликтная семья, где конфликт порождает отрицательные последствия, сказывающиеся, прежде всего, на детях. Полученные в процессе исследований данные о характере взаимоотношений родителей и детей подтвер-

дили заключения о наличии разных, часто противоположных типов семейного взаимодействия и его результатов [11;142]. Положительные взаимоотношения (19,7%) характеризуются устойчивым эмоциональным

контактом между детьми и родителями, почти полным отсутствием конфликтов; амбивалентный тип взаимоотношений (56,1%) отличается противоречивостью, непоследовательностью, чередованием близких контактов с отчужденностью и конфликтами; отрицательные взаимоотношения (24,2%) связаны с частыми и острыми конфликтами, приводящими к полному нарушению эмоционального контакта между родителями и детьми. Как видим, менее 20% респондентов подтверждают благоприятный эмоциональный фон. Остальные с разной степенью частоты попадают в среду обид, непонимания и стресса.

Представленные результаты получили развитие и в нашем исследовании (проведено в 2014 году), в ходе которого было опрошено 200 человек, в том числе учеников 9 класса – 72,0%, 10 класса – 28,0%; – 56,0% мальчиков и 44,0% девочек.

Проведенный анализ результатов исследований обращает внимание на оценки характера взаимоотношений в семье, которые выглядят следующим образом:

1. Отношения нормальные, спокойные, но иногда бывают ссоры (61,5%).
2. Отношения взаимопонимания и взаимопомощи (28,5%).
3. Отношения трудные, беспокойные, скандальные (6,5%).
4. Нет взаимопонимания (1,5%).
5. Ужасные отношения с папой (2,0%).

Как видно, только 28,5% респондентов указали на отношения взаимопонимания и взаимопомощи. Некоторые подростки отмечали сложности в общении с отцом, причем, эти проблемы чаще отмечались девочками. Среди причин, которые могут вызвать гнев и раздражение родителей, были отмечены следующие:

1. Мое поведение (50,5%).
2. Разрядка плохого настроения родителей, не зависящее от моего поведения (24,0%).
3. Ссора родителей (16,0%).
4. Когда о чем-то просишь, требуешь (10,0%).

5. Затрудняюсь ответить (10,5%).

Таким образом, 40% полученных ответов респондентов указывают на причины, обусловленные ссорами и плохим настроением родителей; остальное – связывается с поведением детей.

В ходе исследования привлекают внимание методы поощрения, используемые родителями по отношению к своим детям. Они указывают на характер взаимоотношений между детьми и их родителями. 16,0% подростков отметили, что родители их ласкают, 20,5% – целуют, 72,5% – хвалят, 18,0% – дают деньги, а 16,0% – делают вид, что ничего не произошло, даже если есть повод для похвалы. По оценкам 45,0% респондентов, их семьи характеризуются относительным благополучием, и дети чувствуют себя в них неплохо. Между тем, значительная доля ответов отражает не столь радужные картины. В тех семьях, где складываются нестабильные, конфликтные отношения, на детей кричат, дают подзатыльники, либо не обращают на них внимание, выгоняют из дома, а при хорошем поведении игнорируют, что подтвердили около 15,0% опрошенных детей.

В системе коммуникативных факторов семейных отношений большая роль принадлежит связи с родителями. Как показывают исследования Ю.М. Антоняна, как правило, в семьях, где дети отчуждены от родителей, ими мало или вообще не интересуются, а в качестве воспитательных мер преобладают физические наказания, вырастают агрессивные дети [1;38].

Во многом результаты социализации и здоровья ребенка лежит в зоне ответственности матери. Подросткам было предложено продолжить высказывание: "Без солнышка темно, без матери...", на что были получены следующие высказывания: "...еще темнее" – 24,0%, "...плохо" – 10,0%, "...холодно" – 4,0%, "...очень тяжело" – 20,0%, "...одинокое" – 8,0%, "...грустно" – 10,0%, "...не выжить" – 10,0%, "...ужасно" – 4,5%, "...нет смысла жить" – 5,5%. Как видим, от-

веты подтверждают важность тесной связи между матерью и ребёнком; только 4% – ответили "не знаю".

Анализ полученных нами ответов показал взаимосвязь неблагоприятной обстановки в семье с нежеланием учиться, отсутствием желания общаться со сверстниками и отклонениями в предпочтениях этих подростков; с употреблением алкоголя, участия в драках, грубости учителям и родителям и т.д. Это подтвердили 86,0% опрошенных.

Систематизация результатов исследования позволяет провести условную типологию детей, связанную с показателями состояния благополучия семейных отношений. Это:

1. Благополучные дети. Подростки, воспитывающиеся в семейных условиях, где отношения между членами семьи строятся на взаимном доверии (28,5%). Дети отличаются успешной социализацией, они имеют много друзей (78,0%), доверяют окружающим людям, веселы и добродушны (72,0%), чаще всего имеют хорошее здоровье (86,0%), отрицательно относятся к различным проявлениям девиации (75,0%), имеют увлечения и хобби (68,0%). Дети ориентированы на создание в будущем дружной семьи (80,5%), на уважение в обществе (58,0%), интересную работу (74,0%).

2. Относительно благополучные дети. Это дети, которые растут в семьях, где бывают разногласия и ссоры (61,5%); родители нередко на них кричат (52,0%). Среди причин гнева родителей выступает чаще всего поведение ребёнка (50,5%). У детей среди причин плохого обучения отмечается лень (34,5%); имеют друзей и любят общаться с ними (70,0%), не всегда доверяют окружающим людям, в частности, учителям (38,0%). В большинстве случаев негативно относятся к различным проявлениям девиации, отличаются неплохим здоровьем, однако наблюдаются и хронические заболевания. Ориентирами в жизни имеют: личную независимость (52,5%), жить честно и справедливо (58,5%), приобрести широкую известность и славу (20,0%).

3. Неблагополучные дети. Данная категория подростков живет в семьях, которые отличаются высокой степенью конфликтности (6,5%), имеют одного родителя – отца (4,0%) или полную семью. В качестве методов воздействия родители применяют крик и игнорирование (56,0%). Причинами недовольства родителей часто выступает разрядка их собственного напряжения (24,0%). Плохо учатся из-за загруженности работой по дому (20,0%). Не всегда готовы общаться с одноклассниками (14,0%). Имеют мало друзей, либо не имеют их совсем (13,5%), подвергаются насилию со стороны родителей (12,0%), чаще всего – психологическому (28,5%) и физическому (18,0%). Среди объектов помощи выделяют друзей и специалистов (4,5%), имеют негативные проявления поведения – курят (8,5%), употребляют алкоголь (8,0%), грубят родителям (14,0%), участвуют в драках (20,0%), имеют чаще всего хронические заболевания (12,5%), страдают кошмарами (22,0%) и повышенной плаксивостью (12%), имеют длительное подавленное настроение (32,5%). Ориентирами в жизни являются: быть любимым (62,0%), не выделяться (8,0%), быть лидером (18,5%).

4. Кризисные подростки. Дети, которые несут в себе признаки неблагополучных. В их семье нет взаимопонимания, наблюдаются случаи насилия (3,5%). Дети подвергаются не только физическому и психическому насилию, но и – сексуальному (6,0%). Трепетно относятся к матери (8,0%), либо наоборот равнодушно (2,0%); не имеют друзей (8,0%), либо имеют свою "банду" (4,0%); употребляют наркотики (1,5%); занимаются вымогательством (1,5%), воруют (2,0%); уходили и (или) уходят из школы и дома (4,0%). Ориентирами в жизни для них является – иметь много денег (20,0%), иметь острые ощущения, удовольствия (24,0%), быть сильным, чтобы все боялись (14,5%).

Как видим, неблагополучие современной семьи имеет многомерную природу, составляет риски безопасной социализации. В

этой связи проблема неблагополучия семей не является вопросом отдельной социальной ячейки, поскольку влияет на способность членов общества выстраивать конструктивные отношения и находить ресурс для их поддержания. А отсюда – в целях расширения возможностей управления безопасной социализации неблагополучная семья представляет первоочередной объект всестороннего анализа.

Опыт исследования проблемы безопасной социализации детей на примере семейного неблагополучия говорит о многоуровневости и многофакторности данного процесса. Объективные факторы "действуют" на макро- и мезоуровнях. Они отражают степень благоприятствования условий (экономических, политических, социокультурных и др.) интеграции человека в общество; адекватность мер сопровождения на уровне соответствующих институтов (семья, образование, СМИ и др.); субъективные факторы связаны с потенциалом личности в развитии способностей самостоятельного преодоления трудности адаптации.

Считаем, что проявление совокупности факторов безопасной социализации связывается с социальной стабильностью, то есть с устойчивостью социальных структур, процессов и отношений в обществе и семье, сохраняющей при всех изменениях свою качественную определенность относительно благополучия жизни личности в обществе.

Таким образом, безопасная социализация – это многофакторный процесс достижения сбалансированности ресурсов и условий, обеспечивающих гармоничное включение субъекта в разнородные социальные связи и изменяющиеся социальные отношения; возможности развития и самореализации.

Управление процессом безопасной социализации детей предполагает:

- комплексную оценку факторов социализации, обуславливающих состояние здоровья, полноценного развития, социальной защиты и активность детей;

- определение и "снятие" реальных и латентных неблагоприятных условий, влияющих на процесс социализации личности опосредованно (состояние социальной стабильности) и непосредственно (функционирование соответствующих институтов);

- поддержка института семьи, представляющего наибольшую зависимость благополучия, как личности ребенка, так и социального феномена детства;

- культивирование методов воспитательного воздействия, основанных на положительном подкреплении нового опыта (позитивная социализация), против насилия и принуждения (негативная социализация).

Примечания:

1. Антонян Ю.М. Насильственная преступность в России / Ю.М. Антонян. – М. : Спарк, 2001. – 98 с.
2. Атомизация общества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://traditio.wiki>
3. Воспитание в современной образовательной парадигме [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studwood.ru/2216582/pedagogika>.
4. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Э. Дюркгейм. – М. : Какон+; Реабилитация, 2006. – 352 с.
5. Консультант плюс "Конвенция о правах ребенка" (одобрена Генеральной Ассамблеей ООН 20.11.1989) (вступила в силу для СССР 15.09.1990) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_9959/
6. Канкин В. Г. Неблагополучная семья в социальном контексте современной России : дис. ... канд. социол. наук. – Краснодар, 2005. – 137 с.
7. Королева Е.Г. Насилие над детьми // Журнал Гродненского государственного медицинского университета. – 2014. – №2. – С.124-126
8. Ковалева А.И. Социализации гуманистическая теория Э. Фромма. Социология молодежи. Электронная энциклопедия под редакцией проф. Вал. А. Лукова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://soc-mol.ru/encyclopaedia>
9. Синягина Н.Ю. Психолого-педагогическая коррекция детско-родительских отношений / Н.Ю. Синягина. – М. : ВЛАДОС, 2001. – 93 с.
11. Черняк Е.М. Социология семьи : учебное пособие. – 2-е изд., перераб. и доп. / Е.М. Черняк. – М. : Дашков и К, 2003. – 238 с.
12. Шамионов Р.М. Социализация личности: системно- диахронический подход [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://revolution.allbest.ru/psychology>

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Уважаемые авторы!

"KANT" серия "Социально-гуманитарные науки" (ISSN 2305-8757) – научный рецензируемый мультидисциплинарный журнал открытого доступа в РИНЦ выходит с периодичностью четыре раза в год (январь, апрель, июль, октябрь) и предоставляет возможность опубликовать статью с результатами научных исследований. Издание предназначено для ученых, докторантов и аспирантов. Публикуется за счет средств издательства. Поступающие в журнал материалы проверяются системой Antiplagiat. К публикации принимаются тексты, новизна которых составляет не менее 85%. К публикации принимаются ранее не издававшиеся статьи по различным областям социально-гуманитарной сфер жизнедеятельности общества, а также рецензии на научные и библиографические издания.

"KANT" серия "Социально-гуманитарные науки" издается по следующим отраслям наук: 10.00.00 Филологические науки; 17.00.00 Искусствоведение; 22.00.00 Социологические науки; 23.00.00 Политические науки; 24.00.00 Культурология

1. ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ И ОФОРМЛЕНИЮ РУКОПИСЕЙ

1.1. Присылаемые статьи Редакция рекомендует оформить в соответствии со следующими требованиями.

- **Текстовый редактор** – Microsoft Word.
- **Формат** – А4.
- **Поля** – 2 см со всех сторон.
- **Шрифт** – Times New Roman (при необходимости – другой, если шрифт не входит в список общепринятых, его нужно прислать отдельным файлом).
- **Размер шрифта** – 14.
- **Межстрочный интервал** – 1,5.
- **Абзацный отступ** – 1,25.
- **Ориентация** – книжная, без простановки страниц, без переносов, желательно без постраничных сносок.
- **Редактор формул** – пакет Microsoft Office (MathType).
- **Графики, таблицы и рисунки** – черно-белые, без цветной заливки. Допускается штриховка.
- **УДК** (см., например: <http://teacode.com/online/udc/> или <http://udk-codes.net/>).
- **Соответствие Научному направлению.**
- **Краткая аннотация статьи на русском и английском языках.** Аннотация содержит характеристику основной темы, цели работы и ее результаты. В аннотации указывают, что нового несет в себе данная статья по сравнению с другими, родственными по те-

матике. Рекомендуемый средний объем аннотации – 500 печатных знаков.

• **Ключевые слова и фразы на русском и английском языках** (не менее 7–10).

• **Фамилия, имя, отчество автора(ов)** (жирным шрифтом), **полное название представляемой организации (вуза), e-mail** – по левому краю, строчными буквами. Вся информация на русском и английском языках.

• **Название статьи** – по центру, без отступа, прописными буквами.

• **Текст статьи** – выравнивание по ширине.

• **Список использованной литературы**, оформленный согласно ГОСТу 7.0.5.2008, приводится в алфавитном порядке в конце статьи в виде нумерованного списка.

• **Рекомендуемый объем материалов** 2–3,2 печ. л. (16–25 полных страниц без учета библиографических ссылок).

1.2. Оформление сносок:

– сноски (на литературу) проставляются внутри статьи в квадратных скобках после цитаты (например: [3, 37], если литературных источников больше одного – [3, 37; 4, 123]);

1.3. Оформление списка пристатейной литературы.

Список литературы оформляется в соответствии с ГОСТом 7.0.5-2008.

Издания под заголовком индивидуального автора:

Хабарова Л.П. Неденежные расчеты: учет и налогообложение / Л.П. Хабарова. – М. : Финансы и статистика, 1998. – 100 с.

Статьи из журналов и сборников:

Рябова Р.Н. Налоговые аспекты учетной политики // Бухгалтерский вестник. – 2002. – № 3. – С. 147–158.

Электронные ресурсы (Ресурсы Интернет):

Фалейтор А. Сегментирование рынка // Энциклопедия маркетинга [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.marketing.spb.ru/read/article/a18.htm.

Материалы конференций, совещаний, семинаров:

Воспитательный процесс в высшей школе России : Межвузовская научно-практическая конференция; 26-27 сентября 2001 г. / под ред. А.Б. Борисова. – Новосибирск : НГАСУ, 2001. – 157 с.

Авторефераты и диссертационные исследования:

Вишняков И.В. Модели и методы оценки коммерческих банков в условиях неопределенности : дис. ... канд. экон. наук. – М., 2002. – 215 с.

Белозеров И.В. Религиозная политика Золотой Орды на Руси в XIII-XIV вв. : автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М., 2002. – 24 с.

Учебные издания:

Бахвалов Н.С. Численные методы : учеб. пособие для физ.-мат. специальностей вузов. – 2-е изд. – М. : Физматлит ; СПб. : Нев. диалект, 2002. – 630 с. ; ил.

1.10. *Графические материалы* должны быть хорошего качества (сканированные таблицы недопустимы), рекомендуется прилагать их, помимо расположения по тексту, отдельными файлами в электронном виде в целях повышения качества на печати и верного воспроизведения.

1.11. Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес редакции: info@stavrolit.ru). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Petrov.doc).

1.12. Статьи принимаются на e-mail Редакции (с квитанцией об оплате после утверждения статьи к публикации): info@stavrolit.ru; igla_fatal@mail.ru.

2. ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ, РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ СТАТЕЙ

2.1. Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала.

2.2. Статьи публикуются в журнале на основе рецензирования. Авторы предоставляют отзывы от лиц, имеющих ученую степень кандидата / доктора наук (в соответствии с тем научным направлением, по которому подана статья) – внешнее рецензирование.

2.3. Рукописи рассматриваются редакционной коллегией журнала (далее – редколлегия), оставляющей за собой право сокращения и исправления присланных статей (внутреннее рецензирование). Решение о публикации принимается редколлегией журнала на основании экспертных оценок внешних рецензентов с учетом соответствия представленных материалов тематической направленности журнала, их научной значимости и актуальности.

2.4. Рецензирование рукописи осуществляется конфиденциально. Разглашение конфиденциальных деталей рецензирования рукописи нарушает права автора рукописи. Нарушение конфиденциальности возможно только в случае заявления о недостоверности или фальсификации материалов, во всех других случаях ее сохранение обязательно. Редакция хранит рецензии на поступившие материалы в течение 5 лет.

2.5. Содержание рецензии должно отражать следующие основные положения:

- *Актуальность представленной статьи.* Данный раздел включает краткое обоснование условий, которые вызвали необходимость постановки и решения задачи (проблемы).
- *Научная новизна направления исследования, рассматриваемого в статье.* Здесь должно быть отражено краткое описание нового научного результата, полученного автором (что доказано, получено, установлено, определено, предложено и т.д. им).
- *Значимость постановки проблемы (задачи) или полученных результатов* для дальнейшего развития теории и практики в рассматриваемой области знаний. В данном разделе должно быть показано, что конкретно получает развитие в исследуемой области знаний и как это может быть применено и внедрено на практике.
- *Адекватность и современность методов исследования* и статистической обработки материалов.
- *Достаточность материала исследования.*
- *Корректность обсуждения полученных результатов.*
- *Соответствие выводов цели и задачам исследования.*
- *Качество проработки литературных источников (список литературы).*
- *Допустимость объема рукописи в целом и отдельных ее элементов.*
- *Целесообразность помещения в статье таблиц, иллюстративного материала* и их соответствие излагаемой теме.
- *Качество оформления статьи:* стиль, терминология, формулировки.
- *В заключительной части рецензии должны содержаться обоснованные выводы* о рукописи в целом и четкая рекомендация о целесообразности ее публикации в журнале либо о необходи

мости ее доработки. В случае отрицательной оценки рукописи в целом (рекомендация о нецелесообразности публикации) рецензент должен обосновать свои выводы.

2.6. Статья, принятая к публикации, но нуждающаяся в доработке, направляется авторам с замечаниями рецензента и редактора. Авторы должны внести все необходимые исправления в окончательный вариант рукописи и вернуть в редакцию исправленный текст, а также его идентичный электронный вариант вместе с первоначальным вариантом и сопроводительным письмом-ответом рецензенту. После доработки статья повторно рецензируется и редакция принимает решение о возможности публикации. Статьи, отосланные авторам для исправления, должны быть возвращены в редакцию не позднее, чем через две недели после получения. Возвращение статьи в более поздние сроки меняет дату ее опубликования.

2.7. По результатам рецензирования статья может быть либо отклонена, либо возвращена автору на доработку, либо принята к публикации. В случае отказа в публикации статьи редакция направляет автору мотивированный отказ.

2.8. Редакция журнала предоставляет рецензии на рукопись по требованию автора и по запросам экспертных советов Высшей аттестационной комиссии.

2.9. Редакция журнала не хранит рукописи, не принятые к печати. Рукописи, принятые к публикации, не возвращаются. Рукописи, получившие отрицательный результат от рецензента, не публикуются и также не возвращаются автору.

2.10. Редакторы не сообщают информацию, касающуюся рукописи (включая сведения о ее получении, содержании, процессе рецензирования, критических замечаниях рецензентов и окончательном решении), никому, кроме самих авторов и рецензентов. Рецензентам не разрешается снимать копии с рукописей для своих нужд и запрещается отдавать часть рукописи на рецензирование другому лицу без разрешения редакторов. Рецензенты, а также сотрудники редакции не имеют права использовать знание о содержании работы до ее опубликования в своих собственных интересах. Рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению.

2.11. Если публикация статьи повлекла нарушение чьих-либо авторских прав или общепринятых норм научной этики, то редакция журнала вправе изъять опубликованную статью.

2.12. Стоимость печатного экземпляра с учетом почтовой пересылки по РФ (по запросу автора) – **1600 руб./1 экз.**

3. ОФОРМЛЕНИЕ ЗАЯВКИ НА ПУБЛИКАЦИЮ СТАТЬИ

Заявка на публикацию должна содержать:

4.1. Сведения об авторе(ах) в отдельном файле:

- 1.1. Фамилия, имя, отчество _____
- 1.2. Ученая степень (при наличии) _____
- 1.3. Ученое звание (при наличии) _____
- 1.4. Место работы _____
- 1.5. Занимаемая должность _____
- 1.6. Почтовый адрес с ИНДЕКСОМ (для пересылки авторского экземпляра журнала) _____

1.7. Адрес электронной почты (e-mail) (для переписки с автором по вопросам публикации) _____

1.8. Контактный телефон (обязательно!! для выяснения срочных вопросов) _____

1.9. Название статьи _____

4.2. Копии диплома кандидата (доктора) наук и аттестата доцента (профессора) при их наличии (необходимо отсканировать или сфотографировать документы и прислать в составе заявки в электронном виде).

4.3. Текст научной статьи, оформленной согласно указанным ниже требованиям. Обращаем внимание авторов, что редакция оставляет за собой право не принимать к рассмотрению статьи, оформленные с нарушением требований.

Обязательные экземпляры всех журналов рассылаются в Книжную палату, в Российскую государственную библиотеку, Российскую национальную библиотеку, Библиотеку Российской Академии наук, а также в другие библиотеки России.

По вопросам обращаться по телефону:

8 928 339 43 12 Марина Анатольевна Григорьева (шеф-редактор журнала)

4. ПРИМЕР ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЬИ

Title of the article in English

Ivanov Ivan Ivanovich, PhD / DSc of Sociological science, Professor, Department of Sociology, Moscow State University, Moscow

The abstract should reflect the purpose of the research, the main content and novelty of the article in comparison with others related in subject and purpose, as well as the results obtained. The recommended average annotation size is 600 characters.

Keywords: words and phrases in the number of at least eight must be separated from each other by the sign [;].

Иванов Иван Иванович, кандидат / доктор социологических наук, профессор, кафедра Социологии, Московский государственный университет, Москва

ivanov@mail.ru (для сотрудника редакции)

Тел.: +7928-000-00-00 (для сотрудника редакции)

Почтовый адрес для пересылки авторского экз.: 000000, г. Москва, ул. Ленина, д. 145, кв. 15. (для сотрудника редакции)

Аннотация должна отражать цель исследования, основное содержание и новизну статьи в сравнении с другими, родственными по тематике и целевому назначению, а также полученные результаты. Рекомендуемый средний объем аннотации – 600 печатных знаков.

Ключевые слова: слова и обороты в количестве не менее восьми должны быть отделены друг от друга знаком [;].

Социологические науки

УДК 316.74

ВАК 22.00.00

Иванов И.И., 2020

Название статьи на русском языке

Текст [1, 56; 2, 86].

Примечания:

- 1.
- 2.