

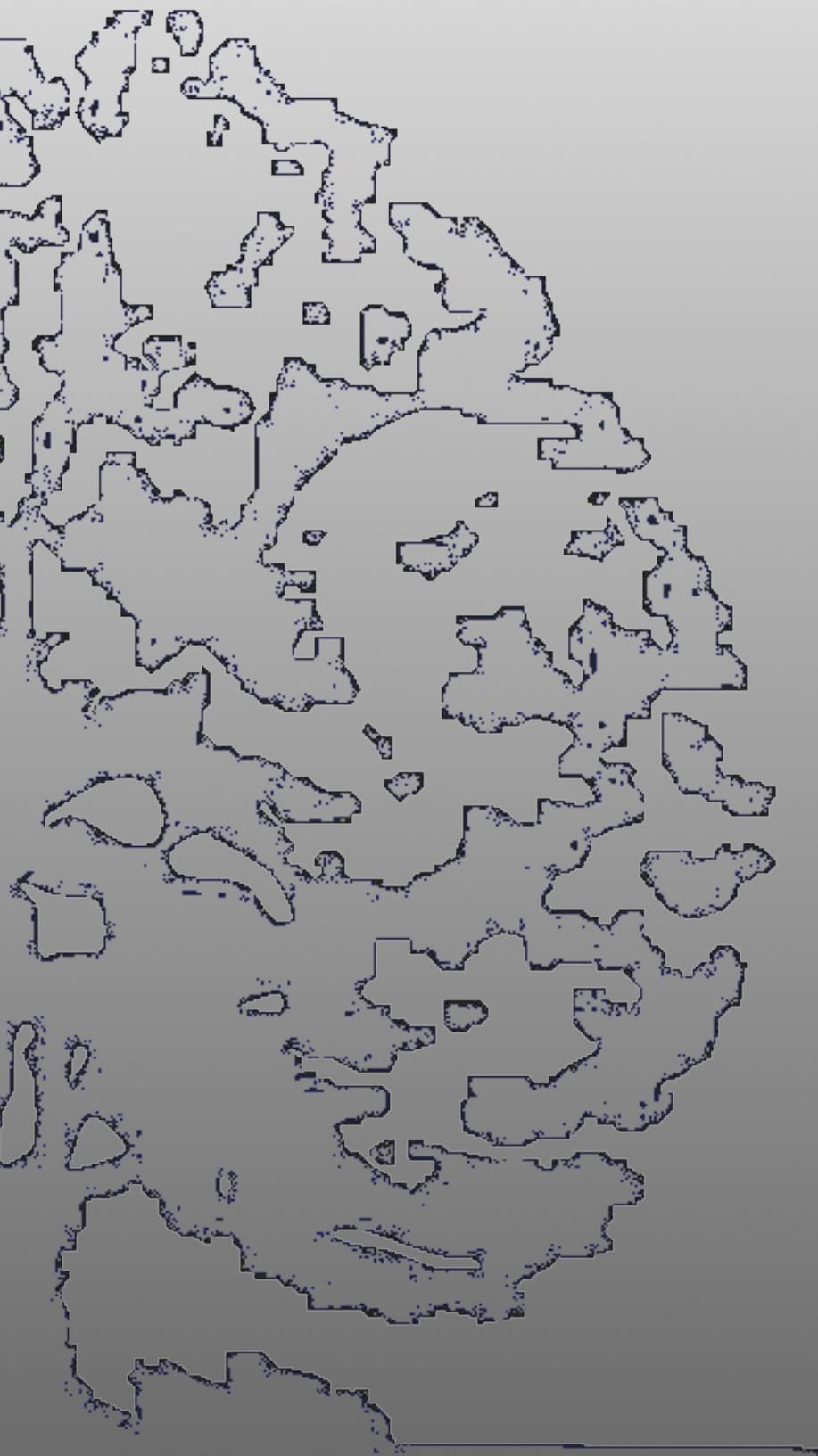
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Шестой год издания / 6th Year of publication



№21 (1-2016)
январь-май / January-May

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания.

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения.

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе.

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета.

Гумбрехт Ханс Ульрих, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

Жижек Славой, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ.

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ.

Кравцова Елена Евгеньевна, доктор психологических наук, профессор, директор Института психологии им. Л.С. Выготского РГГУ.

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член РАН, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств при РАН.

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики».

Мизина Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала».

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор, ректор «Академии медиаиндустрии».

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция), доцент кафедры кино и современного искусства РГГУ.

Спирidonов Владимир Феликсович, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

Тхостов Александр Шамилович, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК».

Шишко Ольга Викторовна, директор «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства.

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения, действительный член РАН, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАН.

Ямпольский Михаил Бениаминович, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ.

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета истории искусства РГГУ.

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ.

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор, и.о. зав. кафедрой теории и истории искусства Нового и Новейшего времени факультета истории искусства РГГУ.

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:

125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

web: <http://articult.rsu.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, chief researcher, department of media and mass arts, State institute of Art Studies.

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television.

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University.

Gumbrecht, Hans Ulrich, PhD, full professor, Stanford University (USA).

Zizek, Slavoj, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubjana (Slovenia).

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH.

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH.

Kravcova, Elena Evgen'evna, Dr.Habil, professor, director of the Institute of psychology named after L. Vygotsky at RSUH.

Krivcun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts.

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics.

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal).

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor, rector of the Academy of the media industry.

Paperny Vladimir, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8, associate professor, chair of cinema and contemporary art at RSUH.

Spiridonov Vladimir Felixovich, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPА

Tkhostov Alexander Shamilevich, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr. Habil., assistant professor, Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal "Bulletin of Cinematography".

Shishko, Ol'ga Viktorovna, director of "MediaArtLab" Center for Culture and Art.

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts.

Yampolsky, Mikhail Beniaminovich, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil. associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH.

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil, associate professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH.

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD, associate professor, department of cinema and contemporary art at RSUH.

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor, acting Head of the Department of theory and history of modern and contemporary art at RSUH.

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPА.

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГУ
лучший электронный журнал
Артикульт

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФС77-45872

issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).

ISSN 2227-6165

4 issues a year

Founder:

Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:

125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia

web: <http://articult.rsu.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 *Л.Ю. Лиманская* Типическое и архетипическое в соцреализме и соц-арте
16 *Н.А. Хренов* Коммуникация и культура: к неапологетической истории массовой коммуникации (Начало)

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 28 *Е.Ю. Демина* Весна Брейгеля, или Что могло быть изображено на пропавшей картине цикла «Времена года»
34 *А.В. Волкова* Сюрреалистическая традиция репрезентации куклы в актуальном визуальном и медийном искусстве
46 *В.Ф. Городецкая* Муза: звуковой анализ стиха
63 *А.В. Марков* Эндимион как образ шанса: от Драйтона до независимой русской поэзии
67 Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня (тезисы конференции)

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 102 *Я.В. Погребная* Судьба героя как воплощение родового мифа в романе В.В. Набокова «Подвиг»
108 *А.Г. Трегубов, И.А. Алексеев, В.В. Белова* Российский закон об ограничении иностранного капитала в СМИ в контексте международных документов и норм

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 115 *Е.В. Улыбина, Н.В. Митряшкина* Возрастная динамика измерений тревожности и избегания в романтических отношениях у женщин, имеющих детей
129 *И.А. Колинченко* Различия суждений о морали, идентичности и толерантности студентов, будущих юристов

- 136 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 *L. Limanskaya* Typical and archetypal in socialist realism and sots-art
16 *N. Khrenov* Communication and culture: to non-apologetic history of mass communication
(Beginning)

HISTORY OF ART

- 28 *E. Demenina* Bruegel's Spring, or What would the missing painting of the "Months of the year" cycle
have looked like?
34 *A. Volkova* Surrealistic dolls in the contemporary visual and media arts
46 *V. Gorodetskaya* Muse: sound analysis of the verse
63 *A. Markov* Endimion as image of chance: from Drayton to independent Russian poetry
67 Art history, archaeology, conservation science today (abstracts of the conference)

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 102 *J. Pogrebnaya* The fate of the hero as the incarnation of the tribal myth in the novel V.V. Nabokov's
The Glory
108 *A. Tregubov, I. Alekseev, V. Belova* Russian law about restriction percentage of foreign participation
in mass-media in context of international documents

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 115 *E. Ulybina, N. Mitryashkina* The age dynamics of anxiety of avoidance measurement in romantic
relationships among women with children
129 *I. Kolinichenko* Distinctions in judgments about morality, identity and tolerance among law students

- 136 SUMMARY

Л.Ю. Лиманская

*доктор искусствоведения, профессор,
 заведующая кафедрой Теории и истории искусства нового и новейшего времени
 факультета истории искусства РГГУ
lydmila55@mail.ru*

ТИПИЧЕСКОЕ И АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В СОЦРЕАЛИЗМЕ И СОЦ-АРТЕ

В статье сопоставляется концепция и семиотические функции метагероев в искусстве соцреализма и соц-арта. Прослеживается роль идеологии в формировании и функционировании культурных архетипов. При анализе идеологической стратегии соцреализма прослеживаются смысловые инверсии метагероев соцреализма в сопоставлении с предшествующими и последующими художественными традициями в искусстве XX века.

Ключевые слова: типизация, метагерой, идеология, пропаганда, коммунистический миф, соцреализм, соц-арт

The article compares concepts and semiotics of meta-heroes function in social realist art and sots-art. We seek the role of ideology in the formation and functioning of cultural archetypes. When analyzing the ideological strategy of socialist realism we correlate meta-heroes of it with previous cultural archetype.

Keywords: typing, meta-hero, ideology, propaganda, communist myth, social realism, sots-art

Политическая детерминированность художественной системы соцреализма предполагала разработку соответствующих семиотических кодов, иконографических формул, при помощи которых коммунистическая идеология могла обрести статус художественной картины мира. Определяющую роль в идеологической дидактике соцреализма играл миф о светлом будущем коммунизма, строителями которого являлись рабочие, крестьяне, революционеры и вожди мирового пролетариата. Предлагаемый идеологической системой набор метагероев наделял их дидактическими функциями и идеологической «праведностью». При сопоставлении методов ведения религиозной и коммунистической пропаганды возникает впечатление, что произошедшая смена христианской мифологии на коммунистическую оказалась возможной благодаря их структурной симметричности. При анализе идеологической стратегии марксизма-ленинизма прослеживается его связь с предшествующим и, отчасти существовавшим параллельно, культурным архетипом религиозного мировосприятия Троиственный союз К.Маркса, Ф.Энгельса и В.И.Ленина, как идеологический и духовный фундамент марксизма-ленинизма, структурно симметричен идее религиозной тринитарности, дидактические аспекты марксизма-ленинизма напоминают об их мессианском назначении. Тайные общества, кружки, в недрах которых зарождалась и проповедовалась коммунистическая идеология, первоначально имели сектантский характер. Преклонение перед безусловным авторитетом вождей мирового пролетариата и их последователей отводило им роль апостолов мирового пролетариата. Обращение к народным массам, пламенные речи революционных трибунов, напоминают о различных формах проповеднической деятельности, которую вели церковные институты с целью перевоспитания массового сознания. Как и в рамках религиозной этики, в общественной и личной жизни коммунистического социума важная роль отводилась необходимости покаяния за инакомыслие. Таким образом, личное становилось достоянием общественной морали. Личная и общественная жизнь человека, как и искусство эпохи соцреализма, были встроены в систему идеологических детерминант. Один из важнейших аспектов самосознания и самооценки советского гражданина – его стремление уподобиться образу и подобию

политического кумира, вождю мирового пролетариата В. И. Ленину. Нравственное воспитание строилось на принципах самоидентификации, художник соцреализма воспитывался в системе нравственно-идеологических императивов. И творческая самооценка и оценки «художественной значимости» произведений искусства формировались в контексте соответствий основным принципам марксистско-ленинской эстетики: партийности, массовости и народности. В результате задача, которую ставили перед собой художники соцреализма – это создание типически обобщенных, идеологически канонизированных образов. Осознание типического как исторически конкретного предполагает признание и того, что общественное явление может иметь родовые и видовые признаки типичности. Так, у каждого класса наряду с типическими чертами общеклассового характера имеются и типические черты, присущие той или иной его социальной группе. В связи с этим Ленин утверждает наличие «групповых и классовых типов».

Например, сельский пролетариат, как класс, включает в себя неимущих крестьян, то есть наемных рабочих с наделом и совершенно безземельных крестьян. При этом «типичнейшим представителем русского сельского пролетариата является батрак, поденщик, чернорабочий, строительный или иной рабочий с наделом....» [Ревякин, 1959].

Идеологическая дидактика определила принципы обобщения, идеализации персонажей соцреализма. Семантика визуальных знаков – поз, движений, мимики и жестов, легко укоренились на уровне коллективного бессознательного. С метагероя соцреализма, как и в христианской агиографической традиции, снимались любые негативные коннотации, он наделялся символической праведностью, добротой, справедливостью, верой в светлые идеалы коммунизма, бесстрашием: «страх, как и другие экзистенциальные состояния пределов – не имеет места в соцреалистическом дискурсе, так как там трансцендентное теряет свой бытийный смысл» [Круглова, 2013, 226]. Нормативные критерии соцреализма активно обсуждались в художественной критике: «Кого может привлечь и взволновать поэт, выражая лишь ему свойственные настроения, радости и горести? ...Смысл и ценность лирического «я» лишь в степени и силе отражения в нем типических социальных идей и чувств определенного времени, являющихся конкретно-исторической формой общечеловеческого, в стремлении откликнуться на переживания возможно большего количества людей» [Ревякин, 1959].

Очевидно, знаковая система соцреализма, на уровне архетипа, была подготовлена христианской дидактикой и, по существу, являлась ее смысловой инверсией. Центральное место в искусстве соцреализма занимал образ Ленина. Трактовка главного метагероя соцреализма разворачивалась по двум основным направлениям. В рамках лирического толкования в Ленине раскрывались черты простого и близкого народу учителя. Он изображался с характерным прищуром и улыбкой, внимательно всматривающимся, вслушивающимся в слова и чаяния своих собеседников: И. Бродский «В. И. Ленин в Смольном», 1930; В. Серов «Ходоки у Ленина», 1950; Н. Жуков «Аппассионата», 1959 и др.

Обобщенно-монументальный подход раскрывал образ Ленина как революционера, пламенного трибуна и вождя мирового пролетариата. Выдвинутая вперед в эмоциональном порыве фигура, как правило, сопровождалась одним и тем же набором призывных жестов – поднятой правой рукой, указывающей путь в «светлое будущее» и левой – зажимающей лацкан пиджака или пальто, жест, символизировавший твердость и искреннюю веру в идеалы коммунизма. Такой тип образной трактовки получил широкое распространение в официальной живописи: И. Бродский «Выступление В. И. Ленина на Путиловском заводе в 1917 году» (1926), А. Герасимов «Ленин на трибуне» (1930) (рис. 1) и др. и в монументальной скульптуре: С. Евсеев, В. Щуко. «Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде», 1925, И. Шадр «Памятник В. И. Ленину на ЗАГЭС», 1927, и др. Иконография образа наделялась двойной дидактикой и встраивалась в социально-психологический фон эпохи. И первый, и второй тип трактовки образа, широко популяризировались, тиражировались в различных изданиях, открытках, марках, плакатах, использовались как прототипы для сложения образов в театре и кинематографе. При этом, при помощи камерного



Рис. 1
Ленин на трибуне. А.Герасимов, 1930, ГТГ, Москва.

прочтения, формировалась лирическая парадигма восприятия, когда образ Ленина являл в себе образец коммунистической «праведности», подражание которому гарантировало позитивную самооценку, определяло норму социально одобренного поведенческого стандарта. С другой стороны, образ Ленина как вождя пролетариата, революционера, являлся важнейшим элементом политической иконографии и определял символический вектор развития официальной политики в сфере культуры и искусства. Трактовка Ленина, как метагероя, воспринималась в искусстве соцреализма как символический оберег, гарантировавший социально-политическую защищенность и нравственную силу, а принцип типизации, на котором строилась трактовка метагероя, содействовал жизнеспособности и функциональности нового культурного архетипа.

Если учесть тот факт, что 1930-1950-е годы – это период сталинских репрессий, то психогенез культурного архетипа этого периода функционировал в условиях особого социального напряжения, когда страх перед внешней угрозой со стороны «буржуазного Запада» и внутренним наказанием за инакомыслие замещал собой традиционное для христианского мировосприятия ожидание эсхатологической перспективы. Конечно, социальное напряжение всегда требует психологической релаксации. Важная функция в этом отводилась образу коммунистического Эдема. Вселяемая в сознание людей вера в светлое будущее коммунизма определяла их духовную и нравственную устремленность по пути строительства блаженного коммунистического рая. Мировоззрение строителей коммунизма – рабочих и крестьян, воспитывалось в мечтах о трудовых подвигах, совершаемых во имя светлого будущего. Особое место в нравственном воспитании общества отводилось пропаганде трудового энтузиазма, направленного на построение коммунизма. Трудовые подвиги рабочих и крестьян воспевались в искусстве и символизировали победу нового мироустройства. Образы рабочих и крестьян символизировали веру в коммунистические идеалы и устремленность к новым горизонтам, трактовали социализм, как наступившую эру совершенного человека – Б. Иогансон «Рабфак идет», 1928, В. Мухина «Рабочий и колхозница», 1937, А. Дейнека «Стахановцы», 1937. Семантика мимики, движений, поз – идущих навстречу зрителю, обобщенно-идеализированных образов рабочих, крестьян, олицетворяли мифопоэтическую модель новой социалистической общности (рис. 2).



Рис. 2
Стахановцы. А.Дейнека, 1937,
Пермская художественная
галерея.

Революционеры-воины, борцы за справедливость во всем мире, – перед лицом демонизируемых политических оппонентов наделялись идеологической «святостью», готовностью к духовному подвигу, и символическим бесстрашием. В коллективном бессознательном метагероям соцреализма отводилась функция Сверх-Я – особой инстанции, выступающей, как голос совести, направленный на подавление запретных влечений. Поэтика соцреализма была направлена на преодоление опасений перед внутренним и внешним врагом, путем «преломления и сверхкомпенсации собственных внутренних страхов» [Жолковский 2005, 250] и погружение в воображаемую коммунистическую утопию.

Подавление страха реализовалось путем занижения образа врага, высмеивания социальных и политических оппонентов. В знаковом для эпохи раннего соцреализма в произведении «Допрос коммунистов» (1933, ГТГ) Б. Иогансон строит идею картины на противопоставлении двух идеологических антитез: идеологической «святости» и «духовном подвиге», совершаемым коммунистами, которые бесстрашно противостоят иронически демонизируемым образам белогвардейских офицеров (рис. 3).

Мимика, движения и жесты коммунистов символизировали героизм, отвагу, мудрость и бесстрашие, которые противопоставлялись гротескно искаженным фигурам белогвардейских офицеров. Примечателен фокус восприятия документальных фактов, источников, литературно-драматических произведений и фото-архивов, которыми пользовался Б. Иогансон при работе над картиной. Описывая свою задачу, он отмечал, что для него наиболее важно было раскрыть «тему борьбы двух миров, мира крепостничества, насилия, эксплуатации со светлым миром борцов за



Рис. 3
Допрос коммунистов.
Б.Иогансон, 1933,
ГТГ, Москва.

счастье людей на земле. <...> Тема борьбы двух миров в гражданской войне выражалась в борьбе Советской власти с белогвардейцами» [Иогансон, 1966, 6].

Архивные материалы, фотографии коммунистов и белогвардейцев в музее Красной Армии для Иогансона являлись выражением идеологических и психологических антитез, образы белогвардейцев на фотографиях для него «законченный обвинительный акт»: «Стоит взглянуть на эти лица. Если можно назвать это лицами. Как будто бы специально были подобраны «рожи», настолько ярко выражен в них весь экстракт бандитизма, кретинизма и предельной порочности, а на соседнем стенде, фотография наших комиссаров – героев гражданской войны. Прекрасные воодушевленные лица идейных борцов, знающих, во имя чего они борются, верящих в неизбежную победу Советской власти. Контраст настолько разителен, что говорит сам за себя. Уже возможность изображения этой потрясающей контрастности начала волновать воображение» [Иогансон, 1966, 6].

Аналогичные идеологические и морально-этические антитезы широко использовались и в литературной традиции 1930-1950-х годов, например, в романах «Чапаев» Фурманова, «Разгром» Фадеева и др.

В системе идеологических антитез развивалась и художественная критика соцреализма: «В условиях буржуазного эксплуататорского общества искусство все менее и менее могло обращать свой взор в сторону положительных героев. Ведь то были борцы против этого общества, против всех его основ и принципов. Эксплуататорские классы стремились всеми силами увести искусство от таких героев, препятствовали художественному отражению их облика и их дел в искусстве. Это – одно из закономерных проявлений мнимой “свободы творчества” в условиях буржуазного строя, одно из проявлений его чудовищной несправедливости и антигуманизма» [Ревякин, 1959].

Репрезентация страха являлась выражением буржуазной, демонизируемой экзистенции. Как и живописная практика соцреализма, карикатура 30-50-х годов строится на противопоставлении бесстрашных идеалов коммунизма – искаженным страхом, априори безнравственным образам «загнивающего капитализма». В рамках соцреалистической доктрины страх и бесстрашие обозначались при помощи соответствующих семиотических кодов. Для воплощения идеи бесстрашия применялся пластически идеализированный метагерой – борец за светлые идеалы коммунизма, поза, мимика и жесты которого символизировали непоколебимую верность коммунистической идеологии. Для передачи страха, искажающего «звериный облик мирового капитализма», использовался набор пластических гиперболических, сознательно занижающих образы, основанных на различных деформациях фигур, аллегорических сопоставлениях с животными, помещающих персонажи в абсурдные обстоятельства. «Образ врага парадоксальным образом становится тем единственно позитивным, сплывающим элементом, который и работает на повышение самооценки прочих персонажей: врагу приписываются черты и качества чудовищного монстра, и недостатки и слабости окружающих, начинают казаться пустяковыми, бледнеют на его фоне» [Гудкова, 2008, 135].

Особую роль в социальной релаксации отводится политической карикатуре. Для противопоставления добра и зла в мифопоэтическом контексте раннего соцреализма используются сказочные и литературные персонажи, которые трактуются через призму идеологической парадигмы. Образы политических оппонентов встраиваются в хорошо узнаваемый гротескный образ и становятся фарсовыми, олицетворяющими «проявление мнимой “свободы творчества” в условиях буржуазного строя, указывающими на “чудовищную несправедливость и антигуманизм” капитализма». Важная роль в этом процессе отводится прессе, с 1919 года выпускается ряд сатирических журналов «Окна РОСТА», «Смехач», «Заноза», «Безбожник у станка», «Бегемот» и других. С 1922 по 1963 выпускается журнал «Крокодил», крупнейшее сатирическое издание в СССР. Функции изданий, как отмечают критики того времени, заключались в том, чтобы пользуясь новыми методами сатирической типизации, «осмеивались столпы международного оппортунизма, белоэмигранты, уповающие на засуху и голод в России, нэпмановская буржуазия,

Рис. 4
Смертельная забота. Кукрыниксы, 1944-45.
ГТГ, Москва.

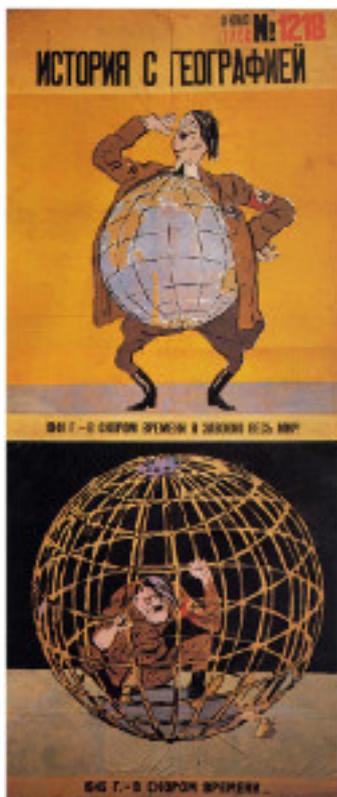


Рис. 5
История с географией. Кукрыниксы, 1944-45.
ГТГ, Москва.

буржуазные интеллигенты, саботирующие мероприятия Советской власти, церковники, дурманящие народ...» [Стыкалин, Кременская, 1963, 23]. В карикатурах Кукрыниксов: «Мартышка-Геббельс» (1944-1945) (рис. 4) авторы отсылают к известной басне Крылова «Мартышка и очки», вводят парадоксальные детали в изображение Гитлера и его приспешников «История с географией» (1944-1945) (рис. 5), используют мифологические персонажи, аллегории («Смертельная забота» 1944-1945). Как и в живописи соцреализма, в карикатуре образы коммунистов символизируют героизм, отвагу, мудрость и веру в светлые идеалы коммунизма, представители буржуазии априори олицетворяют страх, злобу, агрессию.

В сатирической прессе работали и печатались Д. Бедный, В. Маяковский, И. Малютин, активную работу вели художники – Кукрыниксы и др. Примечательно, что тематические выпуски сатирических изданий главным образом основывались на письмах читателей, которые считали своим долгом сообщать в прессу сведения о нарушениях морали, этики и коммунистической идеологии. Так, в журнале «Крокодил» популярными были рубрики, основанные на обращениях читателей, например «Дорогой Крокодил», «Разрешите побеспокоить», «Открытые письма», а также раздел «Пестрая летопись» – освещавший разбор жалоб на основе специальных поездок редакции. Сатирическая пресса, сатирическая графика были всегда на пике идеологической борьбы. Столкновение двух идеологий – буржуазной и коммунистической и в прессе, и в журнальной графике, изображались по принципу стилистической оппозиции.

В период «оттепели», знаменуемой уходом от догматической идеологии ВКП(б), меняется политическая риторика в сфере искусства и культуры. К середине 1950-х – началу 1960-х гг. в искусстве утрачивается интерес к ходульным антитезам, появляется документальный взгляд на политическую историю и на роль человека в ней. Возвращаются имена репрессированных в годы сталинизма деятелей культуры и искусства. К концу 1950-х гг. внутри общества формируется круг свободомыслящих писателей, художников, кинематографистов, который объединяется вокруг журнала «Новый мир» и его главного редактора А.Т. Твардовского. В рамках альтернативного

искусства «на смену “знаковости” и “образцовости” персонажей <...> приходит “обычность” и “узнаваемость”» [Дашкова, 2008, 159]. Метагерой соцреализма и психогенез смеховых образов утрачивают сформированную в 30-50-х годах типизацию, основанную на гиперболизированной антитезе страха и бесстрашия. Мифопоэтика соцреализма сменяется интересом к психологии повседневности.

В 70-80-е годы в общественном сознании формируется новая мифологема, связанная с идеализацией ранее критикуемого буржуазного Запада и критическим переосмыслением коммунистической доктрины. Происходит очередная инверсия смыслов, отрицательные персонажи занимают место положительных и наоборот. Используя традиции поп-арта и народного примитива, художники 1970-1990-х годов развивают принципы пародийности, обыгрывания известных художественных образов соцреализма в смеховой, заниженной форме. Важно обратить внимание на то, как переопределяется и переоценивается столь значимое для советской культуры понятие типичного. Искусство соц-арта, возникшее в 1970-е годы как одно из направлений «другого искусства», стало одной из форм смехового противостояния официальной идеологии, позволявшее при помощи иронии и сатиры развенчивать эстетические идеалы соцреализма. Перерабатывая мотивы и образы советского искусства и политической агитации, соц-арт в гротескной и эпатажирующей форме развенчивал устоявшийся коммунистический миф. Перестановка смыслов, ироническое совмещение идеалов массовой культуры соцреализма и буржуазного поп-арта позволяла зрителю отстраниться от традиционных идейно-эстетических стереотипов. В иронических образах соц-арта на смену стилистической оппозиции, основанной на противопоставлении идеализированного образа строителя коммунизма гротескному образу западного буржуа, приходит принцип их иронического наложения, в результате происходит переориентация семиотического кода. Символы и знаки, которые использовались для воспеания идеалов коммунизма, становятся способом деконструкции этих устоявшихся смыслов.

Сравнивая мифопоэтическую трактовку Ленина в советском искусстве 1930-1950-х гг. с гротескной интерпретацией образа в искусстве 1970-1990-х гг., интересно проследить, какие психологические аспекты сопутствовали деконструкции канонов социалистического реализма.

Показательно ироническая реинтерпретация семиотического кода известной скульптуры Андреева «Ленин – вождь» (Гипс, 1931), государственный Исторический музей) (рис. 6) в работе В. Комара и А. Меламида «Подсвечник Ленина» (1992) (рис. 7). Семантика канонизированного соцреализмом образа помещается в сознательно заниженный контекст. Традиционно почитаемый скульптурный образ вождя преобразуется в подставку для свечи. Узнаваемые жесты, мимика и позы фигуры, ранее означавшие мудрость, доброту и духовное величие, из области возвышенной патетики переносятся в бытовой контекст. Используя принцип двойного кодирования, В. Комар и А. Меламид играют с традиционными культурными кодами. Образ Ленина, как символ политической литургии, возвышенный в искусстве соцреализма до уровня метагероя, трактуется представителями соц-арта как атрибут массовой культуры. Ироническая инверсия смыслов трансформирует семантику образа из сферы идеологической догмы в плоскость игры смыслов. Отсылая зрителя к известной работе А. Герасимова «Портрет Ленина на Трибуне» (рис. 1) в которой вождь мирового пролетариата трактован как пламенный пропагандист революции, В. Комар и А. Меламид в работе «Ленин в Маске Джорджа Вашингтона» (2001) (рис. 8) помещают хорошо знакомый по многочисленным репродукциям образ Ленина за театральный занавес. Прикрываясь пламенно-алой бархатной завесой, вождь лукаво выглядывает из-под маски Вашингтона. Иронический прием Комара и Меламида преобразует традиционный для живописи соцреализма набор семиотических кодов. Хорошо узнаваемый колорит полотен Герасимова, набор мимики и жестов, которые являлись символами мудрости и доброты преобразуется в работе Комара и Меламида в признаки лукавства и дьявольского маскарада.

Ироническая трансформация канонов социалистического реализма в гротеск и карикатуру отражала стремление общества 1970-х освободиться от прессинга тоталитарной идеологии. Художники соц-арта коллажируют идеологию соцреализма с идеологией общества потребления,

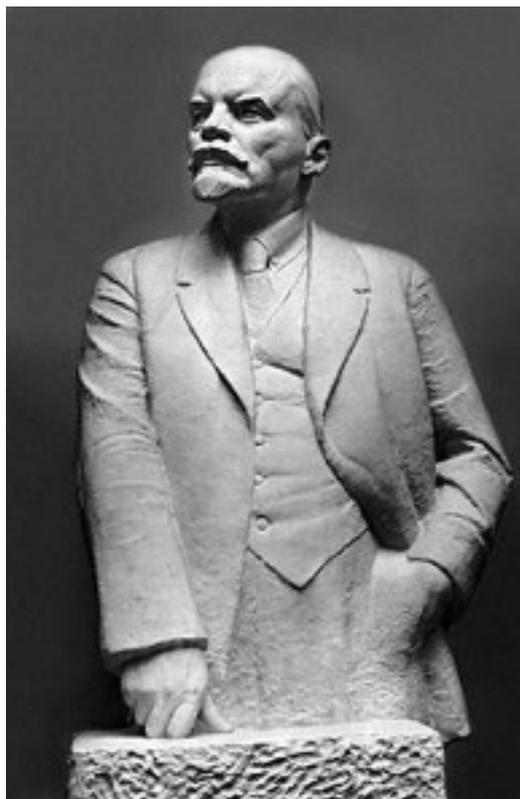


Рис. 6
Ленин-вождь. Н.Андреев, 1931-32.
ГИМ Москва.



Рис. 7
Ленин-подсвечник.
В.Комар и А. Меламид, 1992.

рассматривая метагероев соцреализма как элементы массовой культуры, сознательно занижая традиционную патетику образов и создавая парадоксальные инверсии смыслов. Меняя семиотический код советского искусства путем наложения его на традиции поп-арта, художники добиваются «десакрализации» почитаемых метагероев. Использование смеховых образов позволяет освободиться от давления устоявшихся стереотипов.

Ироническая составляющая многих направлений российского соц-арта, концептуализма, акционизма 1970-х – 1990-х годов отражала потребность социума в психологической регрессии. Постсоветский авангард принял на себя те функции, которые в предыдущую эпоху выполняла карикатура и сатирическая пресса. Насыщенное собственной символикой и семантикой искусство соцреализма в соц-арте утрачивает полит-литургическую миссию и становится средством переоценки исторических и эстетических смыслов предшествующей эпохи.



Рис. 8
Ленин в маске Джорджа Вашингтона.
В.Комар и А.Мелаид, 1992.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х годов / В.В. Гудкова. – Москва, Новое литературное обозрение, 2008.
2. Дашкова Т. Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода / Т. Дашкова // СССР. Территория любви. – Москва, Новое издательство, 2008. с. 146-169.
3. Жолковский А. Две версии страха: Ахматова и Зощенко / А. Жолковский // Семиотика страха. Сборник статей. – Москва, Русский институт: изд-во «Европа», 2005.
4. Иогансон Б.В. Допрос коммунистов / Б.В. Иогансон. – Москва, Советский художник, 1966.
5. Круглова Т.А. Антропологические трансформации и художественные репрезентации жизни в терроре: страх и энтузиазм как мотивы соцреализма / Т.А. Круглова // История сталинизма: Жизнь в терроре. Социальные аспекты репрессий: материалы международной научной конференции. – Санкт-Петербург, 18-20 окт. 2012 г. М.: РОССПЭН; Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2013.
6. Ревякин А.И. Проблема типического в художественной литературе / А.И. Ревякин. – Москва, Учпедгиз, 1959.
<http://www.detskiysad.ru/raznlit/tipicheskoe.html>
7. Стыкалин С., Кременская И. Советская сатирическая печать. 1917-1963 / С. Стыкалин, И. Кременская. – Москва, Госполитиздат, 1963.

REFERENCES

1. Dashkova T. Young's private boundaries in Soviet films before and after 1956: problematisation of transition. in *The USSR. Territory of Love*. (in Russian) Moscow, New Publishing, 2008. P. 146-169.
2. Gudkova V.V. *Birth of Soviet themes: typology of domestic dramas of the 1920s*. (in Russian) Moscow, New Literary Observer Publ., 2008.
3. Johanson B.V. *Interrogation of Communist* (in Russian). Moscow, Soviet Artist, 1966.
4. Kruglov T.A. Anthropological transformation and artistic representation of life in terror, fear and enthusiasm as the motives of social realism in *History of Stalinism: Living in terror. Social aspects of repression: materials of the international scientific conference*. Saint-Petersburg, October 18-20. 2012. Moscow, ROSSPEN; Presidential Center Yeltsin, 2013.
5. Revyakin A.I. *The problem of the typical in the literature* (in Russian). Moscow, Uchpedgiz, 1959.
<http://www.detskiysad.ru/raznlit/tipicheskoe.html>

L. Limanskaya *Typical and archetypal in socialist realism and sots-art*

6. Stykalin S., Kremensky I. *Soviet satirical prints. 1917-1963* (in Russian). Moscow, Gospolizdat. 1963.
7. Zholkovsky A. Two versions of fear: Akhmatova and Zoshchenko in *Semiotics of fear*. Collection of articles (in Russian). Moscow, Russian Institute, publishing house "Europe", 2005.

Н.А. Хренов

*доктор философских наук, профессор,
 главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств
 Государственного института искусствознания
 nihrenov@mail.ru*

КОММУНИКАЦИЯ И КУЛЬТУРА: К НЕАПОЛОГЕТИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

В статье исследуется коммуникативный взрыв XX века как причина новых отношений между процессами индивидуализации и омассовления в культуре. Рассматривается культурологический аспект коммуникации и личность как субъект коммуникативных процессов. Ставится вопрос: способствовали ли средства коммуникации наращиванию личностного потенциала культуры? При решении этого вопроса критикуется апологетический подход к коммуникации. Доказывается, что переход от письменности к печатной книге был сложным процессом приобретений и потерь.

Ключевые слова: коммуникативный взрыв, коммуникация, медиа, личность в культуре, индивидуализация, массовая культура

This paper investigates the communicative explosion of the twentieth century as the cause of new relationships of the processes of individualization and massification in the culture. We consider the cultural aspect of communication and personality as subjects of communicative processes. The question arises: whether the communication development contributed to personal cultural capacity-building? In addressing this issue we criticize the apologetic approach to communication. It is proved that the transition from writing to the printed book was a difficult process of gains and losses.

Keywords: communicative explosion, communication, media, personality in the culture, individualization, mass culture

1. Коммуникативный взрыв XX века как причина новых отношений между процессами индивидуализации и омассовления в культуре.

С появлением интернета человечество продолжает испытывать эйфорию от чудес, переживаемых в результате новых коммуникативных технологий. Не успели освоить кино, как появилось телевидение. Но после нескольких десятилетий функционирования телевидения появляется интернет. Но ведь на этом новации в сфере коммуникации не заканчиваются. Конечно, это фантастические сдвиги, затрагивающие все сферы, в том числе культуру. В силу этого, большинство исследований о коммуникации имеет апологетический характер. Это апология коммуникации и технологии. Это можно объяснить, но к этому осмыслению природу коммуникации сводить никак нельзя.

Прибегнем к философии и воспользуемся подходом Канта, у которого главные работы написаны в жанре критики. К сегодняшнему дню исследование коммуникации очень дифференцировалось. Кто-то изучает только телевидение, кто-то кино, кто-то интернет. Но даже внутри этих отдельных средств люди занимаются еще более частными вопросами. Такая дробность проблематики мешает обобщенному взгляду на историю коммуникации. Необходимо рассматривать все средства сразу. Предлагаю по аналогии с «критикой чистого разума» «критику коммуникативного разума».

В связи с этим выскажу такую мысль. Переживая спровоцированную электронными технологиями эйфорию, мало кто обратил внимание на суждение М. Маклюэна, писавшего, что средства коммуникации высвобождают колоссальную новую силу и энергию, «сопоставимую с той, которая высвобождается при расщеплении ядра в термоядерном синтезе» [Маклюэн, 2003, 58]. М. Маклюэн констатирует: нам ничего неизвестно о последствиях высвобождения социальных и

психологических энергий, свидетелями которых мы являемся. Сказано это уже давно. Конечно, мы по-прежнему продолжаем быть свидетелями высвобождения энергий. Но можно наблюдать уже и последствия, и по этому поводу рефлексировать.

Так, например, телевидение демонстрирует себя в виде суггестивного механизма колоссальной мощности, стирая даже те достижения, что связаны с его информационными и художественными достижениями. И это уже позволяет понять то, что имел в виду М. Маклюэн. Значит, самое время обратиться к критике. Утрачивая способность к совершенствованию информационной и художественной деятельности, телевидение демонстрирует гипертрофированную способность к суггестивному воздействию. Эта закономерность характерна и для нашего времени. Чтобы этот опыт телевидения осмыслить, необходимо обратиться к тем ученым, которые пытались разобраться в суггестии.

Так, в 1960-е годы в связи с разработкой проблем социальной психологии вопросы внушения очень интересно ставил Б. Поршнев. Полагаю, что именно Б. Поршнев позволит понять, что имел в виду М. Маклюэн, когда он писал применительно к телевидению о расщеплении ядра в термоядерном синтезе. Тем более, что суггестию Б. Поршнев тоже представлял «атомным ядром со скрытыми в нем силами и энергиями» [Поршнев, 1971, 12]. В данном случае переключка имеет место даже на уровне терминологии. «Суггестия в чистом виде, – писал Б. Поршнев – тождественна полному доверию к внушаемому содержанию, в первую очередь к внушаемому действию. Это полное доверие, в свою очередь, тождественно принадлежности обоих участников данного акта или отношения к одному «мы», то есть к чистой и полной социально-психологической общности, не осложненной пересечением с другими общностями, а конструируемой лишь оппозицией по отношению к «они» [Поршнев, 1971, 14].

Разумно, значит логично. Но вот к какому выводу приходит Б. Поршнев, имея в виду суггестию. Психологическая общность («мы») в ее предельном чистом случае это есть поле суггестии, или абсолютной веры. Но полная суггестия, то есть полное доверие тождественны внелогичности. Наверное, это обстоятельство и будет разгадкой того, что имел в виду М. Маклюэн под расщеплением ядра в термоядерном синтезе.

Ну, и, наконец, нужно прокомментировать остальную часть названия статьи. Она касается уже истории коммуникации, которая, как кажется, все время движется в сторону все более совершенных и еще не существовавших средств коммуникации, поддерживая нашу эйфорию. Но выясняется, что кроме линейного принципа в этой истории имеет место уже циклический принцип. Циклическая же логика предполагает после прогрессивного скачка в будущее возвратное движение к исходной точке. Такие возвратные движения способны разрушать, даже стирать сформированные на поздних этапах истории духовные и художественные ценности, не успевшие стать массовыми.

По-моему, суперсовременные коммуникативные технологии этому возвратному движению очень способствуют. С другой стороны, их функционирование этой циклической логике подчиняется. Так, способы видения, утвердившиеся на поздних этапах изобразительного искусства, под натиском возникшей на основе электронных технологий новой визуальности деградируют [Хренов, 2016, 9]. Тут, конечно, уже нет причин ни для эйфории, ни для апологии. Способность к созерцанию, о которой так вдохновенно писал в XVIII веке И. Винкельман применительно к системам видения, возникшим в античной пластике, увы, уже не культивируется. Об этом очень точно писал В. Беньямин. Но визуальность возрождает самые ранние типы изображения, которые теоретики и историки искусства, вроде Вёльфлина, Шмита, или Бакушинского называли моторно-осязательными типами и которые на протяжении истории искусства угасали, уступая место чисто живописной или оптической системе видения.

Позволим себе свою мысль сформулировать так. Вся история демонстрирует освобождение искусства от культовой и ритуальной практики. Но, нагружаясь политическими, идеологическими и пропагандистскими смыслами, искусство XX века возвращает к состояниям невыделенности искусства из ритуала. А ритуал ведь это все та же суггестия. Все то же состояние растворения индивида в некоем «мы», в толпе, в массе.

Н.А. Хренов *Коммуникация и культура:
к неапологетической истории массовой коммуникации*

Если выразиться языком Б. Поршнева, то создавшееся положение, то есть спровоцированная суггестия стирает все попытки активизировать контрсуггестию. А ведь из этих двух комплексов – суггестии и контрсуггестии и состоит вся история человечества. От эмоциональных коллективных вспышек, способных ставить человечество в экстремальные ситуации, может отвести лишь контрсуггестия. Она – барьер для распространения эмоциональных эпидемий, которые могут принимать разрушительный характер.

Те средства коммуникации, что возникли благодаря электронным технологиям, сегодня невозможно рассматривать вне процессов глобализации. Раз человечество стремится к большому единению, то без коммуникативных технологий не обойтись. Вообще, они были вызваны к жизни потребностями того типа общества, который называется индустриальным. Чем большее число потребителей средства коммуникации могут включить в коммуникативные процессы, тем лучше. К началу XXI века таких средств появилось столько, что, кажется, именно они и только они и являются культурой. В связи с этим возникает актуальная проблема осмысления взаимоотношений между коммуникацией и культурой. Что из них первично, а что вторично? Или коммуникация входит составной частью в культуру, или культура творится в границах коммуникации?

Один из авторитетных специалистов по социологии и философии медиа – Н. Луман в своей книге «Реальность медиа» мимо этих вопросов не проходит [Луман, 2005]. У него часто мелькают такие суждения: «культура есть продукт системы массмедиа», «система массмедиа разрушает аутентичную культуру», «массмедиа как основание культуры» и, наконец, «без массмедиа культуру нельзя было бы распознать как таковую». Каждое из этих утверждений противоречит другим. Чтобы в этом разобраться, необходимо иметь в виду то, что коммуникация явно к массовой коммуникации не сводится. Проблема, которую мы здесь ставим, требует исторического подхода.

Обратимся сначала к средствам коммуникации, вызванным к жизни в доиндустриальном, традиционном обществе. Кажется, сегодня они оказываются на положении исчезающей Атлантиды. Но это не совсем так. Начнем с идентификации средств коммуникации доиндустриальных обществ. Хочу вспомнить начало 1970-х годов, когда небольшая группа сотрудников института искусствознания, в которую входил и автор этой статьи, занималась социологией театра. Нужно было объяснить подъемы и спады посещаемости театра. В ситуации распространения телевидения имел место рост числа посещений театра.

Автор склонен был это объяснять с помощью маклюэновской формулы: содержанием является само средство коммуникации. Что это может означать применительно к театру как средству коммуникации? А то, что коллективное восприятие зрелища уже само по себе обладает притягательностью [Театр..., 2009]. Тем более, что здесь контакт основывается на общении с живыми актерами. Театр – это консервация древнейшего способа коммуникации, трансформировавшегося в вид искусства. Вот некоторый его подъем во второй половине XX века, по моему мнению, был спровоцирован эскалацией электронных технологий, в которых такого рода контакт отсутствует.

Но древнейшие способы коммуникации лишь к театру не сводятся. Это особый уровень в коммуникации. В 1970-е годы, когда распространялась мода на семиотику, в Московском университете вышло издание «Предмет семиотики. Теоретические и практические проблемы взаимодействия средств массовых коммуникаций» [Волков, 1975, 12]. В нем была опубликована статья А. Волкова, в которой я обнаружил теоретическую аргументацию моей гипотезы о том, что в культуре сосуществуют два уровня коммуникации – один связан с доиндустриальным, другой – с индустриальным обществом.

Выделяя традиционные, древние средства коммуникации в особую группу, А. Волков называл их «средствами массового воздействия». Так, то, что мы все сваливаем в одну кучу и называем средствами коммуникации, у него делится на две группы: средства массовой коммуникации и средства массового воздействия. Термин «средства массового воздействия» не привился, и проект А. Волкова оказался забытым. В самом деле, что такое средства массовой коммуникации как не средства массового воздействия? Однако смысл в таком разделении все же был. Он заключается в

том, что перенасыщение электронными средствами коммуникации порождает востребованность в традиционных средствах, существовавших в доиндустриальных обществах. Следовательно, в сфере коммуникации возникает и начинает действовать компенсаторный механизм. Но если уж мы задались целью проследить эти взаимоотношения между разными средствами коммуникации в истории, то нам необходимо выявить ту норму коммуникации, которая в истории известна как идеальная. Видимо, вопрос о норме невозможно рассматривать, не соотнося ее с процессами индивидуализации в культуре.

Имеющее место забвение традиционных средств коммуникации существует параллельно углубляющемуся разрыву человека с землей. Между тем, еще О. Шпенглер утверждал, что культура творится лишь в ситуации контакта с землей, а в городах она умирает. Что же касается городов, то именно городская культура по мере своего развития вызывает к жизни одно из значимых противоречий Нового времени. Город способствует разрыву между культурой и цивилизацией. В возникающей в городах как организмах цивилизации, соответствующей духу индустриального общества, крестьянин воспринимается уже «пережитком былой культуры» [Шпенглер, 1993, 540].

До возникновения индустриальных обществ (а время их возникновения обозначается как Новое время) культура была синонимом цивилизации. Технологии, возникающие в доиндустриальных обществах, впечатывались в культуру, оказываясь ее порождением. Иное дело – ситуация, складывающаяся в Новое время. Вместе с бурным развитием городов цивилизация отрывается от культуры, демонстрируя собственные ритмы и цели развития. Но обретая самостоятельное по отношению к культуре существование, цивилизация утрачивает и связь с личностью. Это можно проследить на примере истории коммуникации.

Собственно, сам город становится выражением духа цивилизации, о чем и писал О. Шпенглер. Однако чем очевидней становится триумф цивилизации, которому способствуют возникающие мощные технологии, тем неустрашимей оказывается ностальгия по традиционным каналам коммуникации, продолжающим сохраняться за пределами современных мегаполисов. Существует ли возможность по-настоящему оценить потенциал таких традиционных средств коммуникации, а также возродить их в современных условиях? Возродить, чтобы если и не снять порождаемые глобализацией противоречия, то хотя бы их смягчать. Ведь исчезновение традиционных способов коммуникации ведет к утрате национальных корней и, в конечном счете, размыванию идентичности личности, какой она до сих пор продолжала оставаться. Попытаемся остановиться на аспектах современной проблемной ситуации, свидетельствующих о том, что появление в истории каждого средства коммуникации связано с разрешением возникших в культуре на определенном этапе ее функционирования проблем, а главное, с процессами индивидуализации культуры. Но этот процесс, однако, не столь однозначен. Вместе с разрешением одних проблем каждое новое средство коммуникации порождает новые проблемы, поскольку вводит в культуру массовые стихии, противостоящие процессам индивидуализации.

В начале XXI века это противоречие не становится менее острым. Наоборот, развертывающаяся глобализация в еще большей степени обостряет противоположные тенденции – индивидуализации и массовизации в культуре. Попробуем проследить эту закономерность в истории. Появление каждого средства коммуникации является очередным шагом в развертывании процессов глобализации. Но одновременно это прогрессивное развитие означает и некоторую утрату традиционных ценностей и, следовательно, традиционных средств коммуникации, которые до этого времени формировали и поддерживали идентичность, в том числе индивидуальную идентичность.

Для выражения духа таких традиционных ценностей мы используем понятие «площадь», ассоциирующееся после появления идей М. Бахтина именно с эпохами, предшествовавшими современной культуре с ее мощными электронными технологиями. Культуры, в которых площадь являлась самым массовым средством коммуникации, притягательны тем, что они представляли не опосредствованный, а непосредственный контакт собравшихся в одном пространстве людей. Ведь именно от этого признака коммуникации, возникшие в индустриальных обществах на основе

Н.А. Хренов *Коммуникация и культура:
к неапологетической истории массовой коммуникации*

электронных технологий, себя и освобождают. Если в последние столетия эти средства коммуникации получили столь гипертрофированное развитие, то это имеет и объяснение, и оправдание. Мир стремится к единству. Все исторические процессы глобализируются. Тем не менее, какие бы формы и ритмы глобализации не возникали, традиционные ценности и соответствующие им средства коммуникации свои притягательные для человека свойства продолжают сохранять. Необходимо лишь их осознать и понять их функции в культуре. Чем более культура насыщается возникающими на основе электронных технологий средствами коммуникации, тем более очевидным становится неустранимость коммуникаций в локальных средах, столь эффективных в доиндустриальном обществе.

2. Культурологический аспект коммуникации: личность как субъект коммуникативных процессов.

Прежде всего обратим внимание на одно обстоятельство, которое, может быть, дополнит наблюдения и выводы, сопровождающие апологетическую историю массовой коммуникации (а другой просто не существует), а, может быть, и заставит на нее посмотреть с иной точки зрения. Оценивая вклад М.Бахтина в гуманитарные науки, Ю. Лотман констатировал гениальное прозрение ученого-гуманитария, своего современника так. По его мнению, гениальное прозрение М. Бахтина связано с коммуникацией, превращающейся в XX веке в одну из центральных, если не в центральную проблему [Автономова, 2009, 193]. Правда, Ю. Лотман имел в виду ту разновидность коммуникации, которая является художественной. Однако сам Ю. Лотман в своих исследованиях выходил далеко за пределы литературы, в пространство культуры в целом.

В связи с этим обратим внимание также на то, что, оказывается, коммуникация как сфера культуры имеет свою длительную историю, соотносимую с историей утверждения индивидуального начала в культуре. Но эту истину открыли, как это не покажется странным, лишь в XX веке, а точнее, во второй его половине. Лишь в наше время было осознано, что, оказывается, у человечества кроме истории государства, истории общества и истории культуры есть еще история коммуникации, как и сопровождающая ее история изучения коммуникации, то есть науки о ней [Хренов 1985]. Этим открытием наука во многом обязана весьма парадоксальному, но и проницательному теоретику М. Маклюэну. На мысль, что история, кроме всего прочего, является еще и историей коммуникации, его навело возникновение одной из мощных систем коммуникации – телевидения. Правда, как известно, М. Маклюэн увлекся, и у него получилось, что коммуникация поглотила все остальное – и общество, и государство, и культуру. С этим можно и не соглашаться, а вот то, что коммуникация имеет историю – это открытие М. Маклюэна, которое, к сожалению, до сих пор точкой отправления для появления последующих фундаментальных исторических трудов на эту тему не стало.

Вернемся к проблеме взаимоотношений между культурой и коммуникацией. Или коммуникация входит составной частью в культуру, или культура творится в коммуникативных процессах? В любом случае есть возможность понять эту проблему, если попытаться на нее взглянуть с точки зрения личности, являющейся и субъектом коммуникации, и субъектом культуры. Конечно, на историю коммуникации можно смотреть с разных точек зрения, в том числе и таких, когда личность, принимающая участие в коммуникации, может предстать объектом, а не субъектом. Однако нас будет интересовать лишь такой ракурс, который соотносим с личностью как субъектом коммуникативных процессов. Лишь в этом случае можно избежать подхода, в соответствии с которым история коммуникации оказывается исключительно апологетической историей. Как случилось, что, несмотря на появление мощных коммуникативных систем, призванных сблизить личность и культуру, мы в реальности наблюдаем то, что в свое время прогнозировал еще Ф. Ницше, а именно, распространяющееся внутри достигших высокого уровня цивилизаций варварство. Этот, казалось бы, странный прогноз, однако, подтверждается реальностью. Выясняется, что мощные технологические инновации, пересоздающие систему коммуникации, этому падению в варварство противостоять не могут. Так, Й. Хейзинга констатирует: «Сделавшая столь мощный скачок наука

вместе со своей младшей сестрой, технологией, уже с XIX века претендует на то, чтобы их отождествляли с культурой. Но мы, к сожалению, знаем, что очень высокие формы научного развития могут сочетаться с ужасающим варварством» [Хейзинга, 2010, 251]. Если согласиться с такой точкой зрения, то следует внимательно осмыслить опыт коммуникативных технологий, а он явно неоднозначен.

3. На периферии апологетической истории коммуникации: способствовали ли средства коммуникации наращиванию личностного потенциала культуры?

Разумеется, развести коммуникацию и культуру невозможно. Но и утверждать, что между ними существует гармония, тоже не приходится. Кажется, что в наше время коммуникация далеко вышла за пределы культуры, выражая скорее дух цивилизации, чем дух культуры. То, что в истории их взаимоотношений гармония между культурой и коммуникацией является частным случаем, очевидно. Но такой ли вариант взаимоотношений между ними можно наблюдать сегодня? Конечно, например, телевидение – великое приобретение культуры, но сколько же негативных оценок сопровождает его функционирование. Можно даже утверждать, что сегодня их становится больше, чем на ранних этапах его функционирования. Конечно, интернет – замечательное явление культуры, но и он уже успел спровоцировать множество противоречивых суждений. Но, видимо, как мы уже отметили, каждое новое средство коммуникации входит в культуру, провоцируя конфликт. Прежде всего, конфликт с уже сложившимися в культуре традициями, а, следовательно, и с самой культурой.

Обратимся хотя бы к такому древнейшему средству коммуникации как письменность. Разве можно утверждать, что ее появление явилось для культуры разрушительным? Тем не менее, оно входило в сознание именно так. Чтобы отойти от апологетической истории коммуникации, попробуем найти в прошлом сторонников неапологетической истории коммуникации. Так, в одном из диалогов Платона на суждение изобретателя Тевта египетский царь Тамус отреагировал такими словами: «В души научившихся им они (письмена – Н. Х.) вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память; припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою. Стало быть, ты нашел средство не для памяти, а для припоминания. Ты даешь ученикам мнимую, а не истинную мудрость. Они у тебя будут многое знать понаслышке, без обучения, и будут казаться многознающими, оставаясь в большинстве невеждами, людьми трудными для обучения; они станут мнимомудрыми вместо мудрых» [Платон, 1970, 2, 216].

Это высказывание обязывает вспомнить знаменитый трактат Ж.-Ж. Руссо, написанный для Дижонской академии, объявившей в середине XVIII века конкурс на тему «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов». Ответ Руссо мы знаем по его трактату, в названии которого сформулированный Академией вопрос уточнен. Сам автор назвал его так – «Способствовало ли развитие наук и искусств улучшению нравов, или же оно содействовало порче их?». Как известно, у Руссо ответ не получился оптимистическим. Это не помешало ему иметь широкий резонанс во всем мире. Может быть, появление книг М. Маклюэна о телевидении в 60-е годы XX века тоже спровоцировали аналогичное замешательство и имело такой же широкий резонанс в мире.

Наблюдая в XX веке появление нескольких мощных коммуникативных систем (кино, радио, телевидение, видео, интернет), мы, загипнотизированные таким технологическим прогрессом, можем, тем не менее, уже задаться вопросом, на который когда-то пришлось отвечать Руссо. Только этот вопрос мы поставим применительно не к наукам и искусствам, а к средствам массовой коммуникации, поставляющим и науку, и просвещение, и литературу, и искусство. Подхватывая мысль М. Маклюэна о возможности исторического изучения массовой коммуникации, мы коснемся предыстории тех мощных коммуникативных систем, которые сегодня во многом определяют наш образ жизни.

Когда К. Леви-Строс пытается коснуться вопроса, связанного с отношениями между коммуникацией и культурой, он тоже обращается к более традиционным способам коммуникации,

Н.А. Хренов *Коммуникация и культура:
к неапологетической истории массовой коммуникации*

в частности, к той же письменности, по поводу которой высказываются в диалоге Платона. Для К. Леви-Строса письменность уже поставила человечество перед теми же проблемами, с которыми мир столкнется в последующую эпоху. Но подобная логика в истории коммуникации, спровоцированная Руссо и подхваченная Леви-Стросом, возвращает к способам коммуникации, существовавшим в традиционных обществах и обычно изучаемых исключительно в границах культурной антропологии. В частности, Леви-Строс вернется к письменности и так же, как это имело место в диалоге Платона, обратит внимание на негативные последствия ее функционирования.

Как бы подхватывая мысль Платона, Леви-Строс прямо говорит о коммуникации в формах письменности как о неподлинной коммуникации, противопоставляя ее коммуникации подлинной. Подлинной же коммуникацией для Леви-Строса является, как комментирует Ж. Деррида, заимствованный у Руссо образ сообщества говорящих, в котором отдельные индивиды в состоянии слышать и понимать друг друга. Лишь в такой коммуникативной ситуации возможен диалог, отсутствие которого превращает любую коммуникацию в неподлинную. Неподлинная, ибо не предполагает диалога, а, следовательно, жертвует личным началом. Может быть, поэтому письменностью не пользовались ни Сократ, ни Христос. Критерием подлинной коммуникации для Леви-Строса является отношение «соседства» в малых сообществах, где «каждый знает каждого» [Деррида, 2000, 286]. Удивительно, но интерес к диалогу, например, в философии и не только возникает и нарастает параллельно коммуникативному буму, связанному с распространением кино и телевидения. Это явный знак того, что в реальности диалог отсутствует. На эту тему удачно высказался Ж. Бодрийяр в связи с этнологией. Наука проявляет интерес к тем объектам, которые находятся под угрозой исчезновения. То же происходит и с диалогом.

Принесение в жертву характерных для локальных сообществ традиционных средств коммуникации, с чем связана последующая история коммуникации, явно не разрешило проблем, возникших уже с появлением письменности. Вот как К. Леви-Строс описывает неподлинность коммуникации с помощью письменности. «Наши взаимоотношения с другими людьми – пишет он – носят теперь не более как случайный и отрывочный характер, поскольку они основаны на глобальном опыте, а не на конкретном восприятии одного субъекта другим. Чаще всего они являются следствием косвенных реконструкций, осуществляемых на основе письменных источников. Мы связаны ныне с нашим прошлым не благодаря устной традиции, подразумевающей живой контакт с людьми – рассказчиками, жрецами, мудрецами или старцами, а на основе заполняющих библиотеки книг, из которых исследователи пытаются с такими трудностями извлечь все, что могло бы помочь восстановить личность их создателей. Что касается наших современников, то мы общаемся с их громадным большинством благодаря самым различным посредникам – письменным документам или административному аппарату, которые, разумеется, неизмеримо расширяют наши контакты, но в то же время придают им опосредованный характер. Именно он и стал символом выражения взаимоотношений между гражданином и властями. Мы не склонны к парадоксу и не собираемся давать отрицательную оценку колоссальному перевороту, наступающему в связи с изобретением письменности. Однако необходимо отдавать себе отчет в том, что, облагодетельствовав человечество, она одновременно отняла у него нечто существенно важное» [Леви-Строс, 1983, 325].

Таким образом, корень проблемы связан с разрушением непосредственного общения и с появлением в структуре коммуникации посредников. Это обстоятельство имеет много плюсов, в частности, увеличивает число вступающих в коммуникацию и безгранично расширяет пространство коммуникации. Эти закономерности как раз и будут способствовать глобализационным процессам. Но в то же время из этой коммуникации исчезает то, что воссоздать новые коммуникации уже неспособны, а именно интеракцию, на основе которой диалог и возможен. Хотя в возможностях новых коммуникативных систем имитировать интеракцию. Ведь эта самая интеракция личностные смыслы в коммуникативных процессах не стирала. К XX веку появилось уже множество разных медиа. Между тем, то, что коммуникация имеет историю, и она не исчерпывается историей медиа, возникающих на основе электронных технологий, было осознано лишь с появлением тех же электронных технологий.

Понять это запаздывание в открытии того, что медиа имеют историю, помогает Н. Луман. Но его суждения относятся уже к морфологическим особенностям медиа. Для него все виды медиа, связанные с машинным производством, а это книги, журналы, газеты, фотография, разнообразные продукты электронного копирования, вроде театральных представлений, выставок, концертов, фильмов, распространяющихся с помощью кассет и дисков, имеют один общий признак – отсутствие в них интеракции (то есть взаимодействия между людьми в форме непосредственного контакта). Правда, как свидетельствует, например, практика телевидения, медиа научились интеракцию имитировать. Так, А. Вартанов свидетельствует о весьма эффективных попытках телевидения стимулировать обратную связь, т.е. эту самую интеракцию имитировать, когда зритель «во время просмотра передачи мог высказывать суждения о ней и, главное, о предмете, о котором идет речь» [Вартанов, 2002, 129]. Этот прием исследователь высоко оценивает. «Это стало возможным – пишет он – лишь когда появилась интерактивная связь между телезрителем и телеведущим, когда с помощью телефона человек, находящийся дома возле своего приемника, смог отвечать на поставленные перед ним вопросы» (там же).

Но несмотря на виртуозную имитацию приемов интеракции, телевидение все же оказывается неспособным разрешить проблемы и не отменяет отмеченного Н. Луманом признака. «Во всяком случае, – пишет Н. Луман – решающее значение имеет то, что между отправителем и адресатами не может состояться непосредственная интеракция. Интеракция исключена благодаря посредничеству техники, и это имеет далеко идущие последствия, которые дают возможность определить понятие «массмедиа» [Луман, 2005, 10]. Отсюда вытекают как позитивные, так и негативные последствия функционирования медиа.

Если при определении медиа исходить из отсутствия интеракции, то историю медиа, вслед за Маклюэном, приходится сильно передвигать в прошлое и, в частности, начинать ее с возникновения письменности, что и демонстрирует сам Н. Луман. Он пишет: «Вместе с письменностью начинается и телекоммуникация, коммуникативное предоставление того, что отсутствует в данном пространстве и времени» [Луман, 2005, 82]. Почему телекоммуникация начинается с возникновения письменности? Да потому, что в ней знаки заменяют вещи, и их можно перебрасывать в какие – угодно пространства. Эти знаки можно воспринять не только в другом пространстве, но и в другом времени. В этом случае в медиа появляются новые нюансы, связанные с возможностью манипулирования сознанием людей. Но это означает утрату субъективного начала коммуникации.

Расширяя пространство коммуникации, технологии жертвуют той позицией личности, когда она предстает субъектом, а не объектом. Тогда коммуникация способна разворачиваться в интересах уже не личности. Поэтому вопрос об интеракции приобретает не только коммуникативный, но и социальный смысл. Его обсуждает Ж. Деррида, обращаясь к текстам Руссо и Леви-Строса. Речь у Ж. Деррида идет об оппозиции подлинности и неподлинности. Так, философ напоминает, что у Руссо подлинность предполагает образ сообщества говорящих, в котором люди в состоянии слышать друг друга [Деррида, 2000, 285]. Иначе говоря, подлинность достигается лишь при наличии интеракции. Этот идеал коммуникации как подлинной коммуникации повторяет и Леви-Строс. Цитированное суждение Леви-Строса можно считать формулой медиа, в том числе и современных. Ж. Деррида показывает, что идею подлинности традиционных способов коммуникации Леви-Строс заимствует у Руссо, пытавшегося показать, что в письменности заинтересована не только личность, а прежде всего власть. Или точнее: этим видом медиа воспользовалась власть.

Лишившаяся интеракции коммуникация в современном обществе стала основой манипуляции, все более нарастающей в современной политической машине. Уже Руссо приходил к выводу, что рассредоточение соседства и отсутствие интеракции становятся условием угнетения и произвола власти: «Итак, я говорю, что любой язык, который не слышен собравшемуся народу, – это рабский язык: невозможно, чтобы народ, говорящий на этом языке, был свободным» [Деррида, 2000, 288]. Перенося эту формулу на современное общество, можно ее уточнить: благодаря медиа и при их участии общество обретает свободу. Но в то же время не без участия медиа оно способно ее лишиться.

Н.А. Хренов *Коммуникация и культура:
к неапологетической истории массовой коммуникации*

4. От письменности к печатной книге: чем жертвует культура с момента изобретения Гутенберга?

Если появление письменности в культуре нельзя оценивать однозначно, если она кроме позитивных последствий имеет и негативную сторону, то, может быть, изобретение Гутенберга позволяет эти негативные стороны смягчить и нейтрализовать? Казалось бы, можно ли сказать что-то отрицательное об этом средстве коммуникации. Это ли не свидетельство разворачивания культурного, как и личного прогресса. Ведь даже Маклюэн, утверждая, что телевидение стирает и уничтожает все те уровни культуры, что возникли как следствие технологии, вызванной к жизни Гутенбергом, отождествляет книгопечатание с культурой в целом. Для него печатная книга – одно из величайших завоеваний в истории духа, заметное продвижение в процессах индивидуализации. Для нас, разумеется, тоже. Печатная книга является просто олицетворением разворачивающегося культурного прогресса и культуры как таковой. Однако любопытно было бы все же напомнить о том, как в эпоху первоначального распространения печати она все же отторгалась. Предпочтение отдавалось рукописной книге. Несмотря на несомненное техническое превосходство, книгопечатание не могло сразу же вытеснить ручную переписку. Известная часть основных потребителей книг – дворянство, духовенство и даже гуманисты к печати относились скептически и еще длительное время отдавали предпочтение рукописной книге [Функе, 1982, 55].

Эту констатацию подтверждает и глубокий исследователь культуры Ренессанса Я. Буркхардт. «Книги писались тем красивым новоитальянским почерком, – пишет он – один вид которого доставляет наслаждение; его зачатки можно заметить уже в XIV веке. Папа Николай V, Поджо, Джаноццо Манетти, Никколо Никколи и другие знаменитые ученые были от природы каллиграфами, они требовали красоты и ничего иного не терпели. Все остальное оформление рукописи, даже если в ней не было миниатюр, отличалось большим вкусом, особенно же лоренцианские кодексы с их легкими линейными орнаментами в качестве заставок и концовок. Если книги предназначались для очень знатных особ, они писались исключительно на пергаменте; переплеты в Ватикане и Урбино были красного бархата с серебряной оправой. При таком подходе, когда благородством оформления стремились внушить читателю благоговейный трепет перед содержанием книги, становится понятным, почему внезапно появившиеся в обращении печатные книги поначалу встречали сопротивление. Федерико Урбинский «постыдился бы» иметь печатную книгу в своей библиотеке» [Буркхардт, 1996, 176].

Недоверие к печатной книге можно обнаружить даже у М. Монтеня. По его мнению, жизнь селения, в котором философ жил, дает больше пищи для ума, нежели то, что можно почерпнуть в книжной лавке. Распространение печатной книги и увеличение пишущих людей Монтень связывает с кризисом культуры. «Следовало бы иметь установленные законами меры воздействия, – пишет он – которые обуздывали бы бездарных и никчемных писак, как это делается в отношении праздношатающихся и тунеядцев. В этом случае наш народ прогнал бы взашей и меня и сотни других. Я не шучу. Страсть к бумагомаранию является, очевидно, признаком развращенности века. Писали ли мы когда-нибудь столько же до того, как начались наши беды? А римляне до того, как начался их закат?» [Монтень, 1979, 3, 152].

В самом деле, возникновение печатной книги – заметный шаг в процессах секуляризации культуры. Это особенно заметно на исчезновении в архитектуре в связи с появлением печатной книги ее сакральных функций. В романе «Собор парижской богородицы» В. Гюго посвятит вторжению печатного станка весьма значительное место. Он уже от себя, а не от имени своего персонажа – архидьякона – отца Клода (указавшего на печатную книгу и произнесшего «Вот это убьет то» [Гюго, 1953, 2, 178], а под этим «то» он имел в виду собор) попытается осознать, что дело даже не в будущем закате культовой архитектуры, а в кризисе церкви и религии вообще.

Тревогу М. Монтеня позднее, когда в России печать примет беспрецедентные масштабы, разделит критик цивилизации Л. Толстой. «Вникнув в процесс установления общественного мнения при теперешнем распространении печати, – пишет он – при котором читают и судят благодаря

газетам о предметах газетные поденные работники, столь же мало способные судить о них, при таком распространении печати надо удивляться не ложным суждениям, укоренившимся в массах, а только тому, что встречаются еще иногда, хотя и очень редко, правильные суждения о предметах» [Толстой, 1965, 18, 392]. Следующее суждение Л. Толстого заставляет вспомнить не только даже знаменитый трактат Руссо, сколько, пожалуй, проповедь Савонаролы. Распространение печати, согласно Л. Толстому, – свидетельство кризиса и культуры, и цивилизации. «Жду даже того, – пишет он – что этот упадок общего уровня разумности будет становиться все больше и больше не только в искусстве, но и во всех областях: и в науке, и в политике, и в особенности в философии (Канта никто уже не знает, знают Ницше) – и дойдет до всеобщего краха падения той цивилизации, в которой мы живем, такого же, каково было падение египетской, вавилонской, греческой, римской цивилизации» [Толстой, 1965, 18, 393].

Таким образом, негативные последствия функционирования письменности, улавливаемые еще Платоном, в результате распространения книгопечатания привели уже к «упадку общего уровня разумности». Ворчание М. Монтеня, вспоминая, листая фрагментарные записи и заметки В. Розанова, объединенные названием «Уединенное». В этой, вышедшей в 1912 году книге, В. Розанов обращает свою критику против «испортившего» литературу Гутенберга. Ведь, как считает философ, настоящая, истинная литература существует лишь в рукописном виде. «Как будто этот проклятый Гутенберг – пишет он – облизал своим медным языком всех писателей, и они все обездушились «в печати», потеряли лицо, характер. Мое «я» только в рукописях, да «я» и всякого писателя. Должно быть, по этой причине я питаю суеверный страх рвать письма, тетради (даже детские), рукописи – и ничего не рву; сохранил, до единого, все письма товарищей-гимназистов; с жадностью, за величиной вороха, рву только свое, с болью и лишь иногда» [Розанов, Уединенное, 1990, 24].

Судя по тому, что это признание к любви к рукописным текстам в его книге повторяются, оно выражает вполне оформившуюся и устойчивую мысль, даже убеждение. Для В. Розанова литература в печатном виде утрачивает нечто существенное, приобретая нечто от техники. Как мы помним, нечто подобное применительно к письменности утверждает в диалоге Платона. «У нас литература так слилась с печатью, – пишет он – что мы совсем забываем, что она была до печати и, в сущности, вовсе не для опубликования. Литература родилась «про себя» (молча) и для себя; и уже потом стала печататься. Но это – одна техника» [Розанов, Уединенное, 1990, 46]. Как отсюда очевидно, В. Розанов возродил отношение к печатной книге, имеющее место в среде гуманистов. Значит, эта уязвимость печати при всех ее достоинствах продолжает оставаться неустранимой.

С В. Розановым произошла парадоксальная вещь. Кого из русских философов можно сравнить с ним по тому месту, которое он занимает в прессе? Судя по всему, все его рассыпанные по разным газетам и журналам статьи и заметки все еще не собраны и не опубликованы. Их очень много. Значит, кто, как не Розанов ощутил то, что позднее в связи с функционированием телевидения назовут мозаичными структурами, происхождение которых уходит к ранним стадиям функционирования периодической печати. В его фрагментарных заметках получил выражение газетный стиль. И, собственно, В. Розановым он был и осознан. Так, обнаружив задолго до сочинений Маклюэна высказанную в прессе мысль о том, что периодическая печать убила книгу, В. Розанов уже фиксирует и то, что потом назовут мозаичным мышлением как следствием распространения газеты. В. Розанов фиксирует «скользящую смесь разнородных сведений о всем на свете и со всех концов света» [Розанов, Сумерки просвещения, 1990, 100]. Проблему В. Розанов усматривает в том, что наплыв газетного чтения имеет своим следствием поверхностное чтение. Так, закономерность, отмеченная Платоном еще на заре письменности, продолжает беспокоить способные эту закономерность осознать выдающиеся умы.

(продолжение в следующем номере)

Н.А. Хренов *Коммуникация и культура:
к неапологетической истории массовой коммуникации*

ЛИТЕРАТУРА

1. Автономова Н. Открытая структура: Якобсон, Бахтин, Лотман, Гаспаров / Н. Автономова. – Москва, 2009.
2. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт. – Москва, 1996.
3. Вартанов А. Развитие киноязыка: от прямого эфира к интерактиву / А. Вартанов // Средства массовой коммуникации в художественной культуре России XX века., т. 3. Телевидение на рубеже веков (1980-2001 годы). – Москва, 2002.
4. Волков А. Об актуальных проблемах средств массового воздействия (СМВ) и средств массовых коммуникаций (СМК) / А. Волков // Предмет семиотики. Теоретические и практические проблемы взаимодействия средств массовых коммуникаций. – Москва, 1975.
5. Гюго В. Собрание сочинений в 15 т. / В. Гюго. – Т.2. – Москва, 1953.
6. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. – Москва, 2000.
7. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – Москва, 1983.
8. Луман Н. Реальность массмедиа / Н. Луман. – Москва, 2005.
9. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн. – Москва, 2003.
10. Монтень М. Опыты, Книга 3 / М. Монтень. – Москва, 1979.
11. Платон. Сочинения в 3-х т. / Платон. – Т. 2. – Москва, 1970.
12. Поршнев Б. Контрсуггестия и история / Б. Поршнев // Б. Поршнев. История и психология. – Москва, Наука., 1971.
13. Розанов В. Сумерки просвещения / В. Розанов. – Москва, 1990.
14. Розанов В. Уединенное / В. Розанов. – Москва, 1990.
15. Театр как социологический феномен / Отв. Редактор Н.А. Хренов. – Санкт-Петербург, 2009.
16. Толстой Л. Собрание сочинений в 20 т. / Л. Толстой. – Т.18. – Москва, 1965.
17. Функе Ф. Книговедение. Исторический обзор книжного дела / Ф. Функе. – Москва, 1982.
18. Хейзинга Й. Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир / Й. Хейзинга. – Санкт-Петербург, 2010.
19. Хренов Н. Теоретические вопросы истории функционирования и развития массовой коммуникации / Н. Хренов // В зеркале критики. Из истории изучения художественных возможностей массовой коммуникации. – Москва, 1985.
20. Хренов Н. Экранная культура в контексте перехода от индустриальной к постиндустриальной цивилизации / Н. Хренов // Научный альманах «Наука телевидения». Выпуск 12. – Москва, 2016.
21. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер. – Москва, 1993.

REFERENCES

1. Avtonomova N. *Otkrytaja struktura: Jakobson, Bahtin, Lotman, Gasparov* [An Open Structure: Jakobson, Bahtin, Lotman, Gasparov]. Moscow, 2009.
2. Burkhardt Ja. *Kul'tura Italii v jepohu Vozrozhdenija* [Culture of Renaissance Italy]. Moscow, 1996.
3. Vartanov A. *Razvitie kinojazyka: ot prjamoego jefira k interaktivu* [Development of the language of cinema: from live to interactive]. in *Sredstva massovoj kommunikacii v hudozhestvennoj kul'ture Rossii 20 veka., t. 3. Televidenie na rubezhe vekov (1980-2001 gody)* [Media in Russian art culture of the 20c. 3. TV of 1980-2001]. Moscow, 2002.
4. Volkov A. *Ob aktual'nyh problemah sredstv massovogo vozdejstvija (SMV) i sredstv massovyh kommunikacij (SMK)* [Actual problems of impact media and communication media]. in *Predmet semiotiki. Teoreticheskie i prakticheskie problemy vzaimodejstvija sredstv massovyh kommunikacij* [Subject of Semiotics: Theoretic and applied problems of media interactions]. Moscow, 1975.
5. Gugo V. *Collected works* 15 t., t. 2., Moscow, 1953.
6. Derrida Zh. *O grammatologii* [On Grammatology]. Moscow, 2000.
7. Levi-Strosc K. *Strukturnaja antropologija* [Structural Anthropology]. Moscow, 1983.
8. Luhmann N. *Real'nost' massmedia* [Reality of media]. Moscow, 2005.
9. McLuhan M. *Ponimanie media: vneshnie rasshirenija cheloveka* [Understanding Media]. Moscow, 2003.
10. Montaigne M. *Essays.*, Vol. 3., Moscow, 1979.
11. Platon. *Selected works in 3 vols.*, t. 2., Moscow, 1970.
12. Porshnev B. *Kontrsuggestija i istorija* [Contre-Suggestion and History]. in Idem. *Istorija i psihologija* [History and Philology]. Moscow, Nauka., 1971.
13. Rozanov V. *Sumerki prosveshhenija* [The dawn of Enlightenment]. Moscow, 1990.

N. Hrenov *Communication and culture:
to non-apologetic history of mass communication*

14. Rozanov V. *Uedinennoe* [Aloneness]. Moscow, 1990.
15. *Teatr kak sociologičeskij fenomen*. [Theatre as sociological phenomenon] Ed. N. A. Hrenov., SPb., 2009.
16. Tolstoj L. *Collected works in 20 vols.*, t. 18., Moscow, 1965.
17. Funke F. *Knigovedenie. Istoričeskij obzor knižnogo dela* [Book Studies: a historical sketch of publishing]. Moscow, 1982.
18. Hujzinga J. *Teni zavtrashnego dnja. Čelovek i kul'tura. Zatemnennyj mir* [Shades of Tomorrow]. Saint-Petersburg, 2010.
19. Hrenov N. Teoreticheskie voprosy istorii funkcionirovanija i razvitija massovoj kommunikacii [Theoretical questions of the history of functioning and development of mass communication]. in *V zerkale kritiki. Iz istorii izučeniya hudožestvennyh vozmožnostej massovoj kommunikacii* [In the mirror of critics: from the history of the study of art capacities of mass communication]. Moscow, 1985.
20. Hrenov N. Jekrannaja kul'tura v kontekste perehoda ot industrial'noj k postindustrial'noj civilizacii [Screen culture in the context of the transit from industrial to postindustrial civilization]. in *Nauchnyj al'manah "Nauka televidenija"* [TV Studies Papers]. Issue 12., Moscow, 2016.
21. Spengler O. *Zakat Evropy. Očerki morfologii mirovoj istorii* [The decline of the West]. Moscow, 1993.

Е.Ю. Дементина

студентка 1 курса магистерской программы

«История зарубежного искусства 15-20 веков: контексты и интерпретации»

факультета истории искусства РГГУ

artbruegel@gmail.com

ВЕСНА БРЕЙГЕЛЯ, ИЛИ ЧТО МОГЛО БЫТЬ ИЗОБРАЖЕНО НА ПРОПАВШЕЙ КАРТИНЕ ЦИКЛА «ВРЕМЕНА ГОДА»

На сегодняшний день известно о пяти картинах Питера Брейгеля Старшего, вошедших в его цикл «Времена года». Однако в инвентарях 16 века сохранились записи, согласно которым некогда существовало шесть картин художника, посвященных двенадцати месяцам. Брейгель продолжает традицию изображения «трудов месяцев» и во многом опирается на иконографию, сложившуюся во франко-фламандской миниатюре в 15-16 веках. Установив взаимосвязь цикла Брейгеля с иллюминированными часословами мастерской Симона Бенинга, а также проанализировав иконографию рисунка Брейгеля «Весна: март, апрель, май» (гравюра по которому вошла в серию издательства Иеронима Кока, посвященную временам года) и ее корреляцию с его живописной серией, автор статьи ставит перед собой задачу выявить единую визуально-смысловую структуру цикла «Времена года» и «воссоздать» отсутствующее звено как часть целостной иконографической и философской системы цикла Брейгеля.

Ключевые слова: Брейгель, Питер Брейгель Старший, времена года, иконография месяцев, франко-фламандская миниатюра, нидерландская живопись, Симон Бенинг, часослов, 16 век

Nowadays there are known five paintings by Pieter Bruegel the Elder, which represent his cycle “Months of the year”. However, inventories of the 16 century preserved records, according to which originally there were six paintings dedicated to twelve months. Bruegel continues the tradition of images “labours of the month” largely based on iconography, common in the Franco-Flemish miniature in the XV-XVI centuries. We prove the link of the cycle by Bruegel with illuminated books of hours of Simon Bening’s workshop, analyzing iconography of the Bruegel’s sketch “Spring: March, April, May” (engraving which entered the series by publisher Hieronymus Cock, devoted to the seasons) and its correlation with Bruegel’s picturesque series. We aim to reveal the whole visual and semantic structure of the cycle “Months of the year” and “reconstruct” the missing link as a part of the iconographic and philosophical system of Bruegel’s cycle.

Keywords: Bruegel, Pieter Bruegel the Elder, seasons, labours of the months, Franco-Flemish miniature painting, Dutch and Flemish Renaissance painting, Simon Bening, book of hours, 16 century

Тесная связь человеческого существа с природой, его прямая зависимость от ее состояний с давних времен находили выход в искусстве. Какие бы формы ни принимал этот выход – от античных персонификаций времен года и аллегорий до пейзажа как самостоятельного жанра, как бы ни менялась семантика изображения сезонных метаморфоз окружающей среды, всегда существовала некая общая для разных эпох рефлексия: наблюдение о цикличности времени, о метафоричном сходстве времен года со стадиями человеческой жизни. Труд как созидательная деятельность человека, как проявление воли, как залог существования его жизни не противоречил системе его представлений об устройстве Вселенной, в которой дни, месяцы, времена года (как и целая вечность) были творением Бога, и «труды месяцев» становились частью программ порталов и витражей романских и готических соборов. К XV веку к северу от Альп среди знати становятся популярными часословы – иллюминированные молитвенники для мирян. Часословы содержат отрывки из Евангелия, тексты псалмов, а также сопровождаются богато иллюстрированными календарями, в которых отмечены церковные праздники и дни почитания святых. Во франко-фламандской миниатюре формируется устойчивая иконография двенадцати месяцев. В образцах середины XV

E. Demenina Bruegel's spring, or what would the missing painting of the "Months of the year" cycle have looked like?

века нередко каждый месяц мог передаваться двумя способами: аллегорическим изображением зодиакального знака и жанровой сценкой, в которой отдельная человеческая фигурка занята соответствующим месяцу трудом («Часослов Симона де Вари», 1455). Позже композиция разрастается до полноценной мизансцены с несколькими участниками, а символически обозначенное занятие становится частью пейзажа.

Знаковый поворот в стилистике иллюстрации часословов связан с братьями Лимбург. В календарных миниатюрах «Великолепного часослова герцога Беррийского» (1410-1490), созданных Лимбургами и, позднее, их последователями, развернулись скрупулезно детализированные зарисовки быта людей и природы. Детали отчетливы настолько, что можно рассмотреть зерно в руке сеятеля или мельчайший золотой орнамент на роскошных одеяниях придворных, выполненных дорогой лазурью. Так, на страницах календарей появляются сцены куртуазного характера. Пейзаж братьев Лимбург еще условен, но в нем уже возникают пространственные связи. Он служит средой человеку. Здесь есть закономерность между пейзажем, состоянием природы и людскими занятиями. Человек и природа все больше начинают взаимодействовать.

Последние рукописные часословы, эпоха которых уходит в прошлое с развитием книгопечатания, были созданы фламандским миниатюристом Симоном Бенингом (1483-1561). Из его мастерской вышло несколько необычайно живописных, великолепно исполненных работ, среди которых «Часослов Эннесси» [“Hours of Hennessy”] (Королевская библиотека, Брюссель, 1530), «Часослов Гольфа» [“Golf Book”] (Британская библиотека, Лондон, ок.1540) и «Часослов Да Коста» [“Da Costa Hours”] (Библиотека Моргана, Нью-Йорк, ок. 1515).

Питер Брейгель Старший расширяет формат изображения месяцев и буквально, и композиционно, и содержательно: жанрово-пейзажные сценки из календарных миниатюр вырастают до размеров станковой живописи, перспектива вельтландшафта¹ охватывает более широкие горизонты, открывая панораму целой страны, а весь цикл образует цельную философскую концепцию.

На сегодняшний день известно о пяти картинах Брейгеля из (предположительно) шести, составляющих цикл «Времена года». «Охотники на снегу» (Музей истории искусств, Вена, 1565), «Пасмурный день» (Музей истории искусств, Вена, 1565), «Сенокос» (Лобковицкий дворец, Прага, 1565), «Жатва» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк, 1565) и «Возвращение стад» (Музей истории искусств, Вена, 1565) охватывают лето, осень, зиму и раннюю весну. Картина, посвященная пробуждению сил природы, весне во всей ее полноте, считается утерянной. Брейгель во многом опирается на стилистику и программу иллюстрированных календарей Бенинга. Выбирая зачастую не самые популярные сцены репрезентации месяцев, Брейгель намеренно перемещает фокус с большого на малое, с главного на второстепенное по своему усмотрению. Но тем не менее в деталях он с точностью остается верен традиционной иконографии месяцев. Сопоставив сезонные занятия во «Временах года» с иконографией месяцев в календарных миниатюрах Симона Бенинга, а также имея «в арсенале» рисунок Брейгеля «Весна: март, апрель, май» (Альбертина, Вена, 1565) (по счастливому для нас стечению обстоятельств, в изданной в 1570 году Иеронимом Коком серии гравюр «Времена года» (Британский музей, Лондон), для которой Брейгель на пару с Хансом Боллом создают рисунки, весенние месяцы достаются именно Брейгелю), можно предположить, как бы могла выглядеть не дошедшая до нас картина знаменитого цикла.

Почти детективная история началась с записи, сделанной 21 февраля 1566 года в учетной книге городского совета Антверпена, когда состоятельный купец Николас Йонгелинк внес в качестве залога, равного 16 000 гульденам, свою коллекцию живописи: “Sesthien stucken van Bruegel sulx de welcke is den Toren van Babilonyen, senen Cruysdragerdee, Tweelf Maanden”². Однако в записи нет

¹ Нем. Weltlandschaft («мировой пейзаж») – введенный Иоахимом Патиниром (1480-1524) тип композиционного построения пейзажа, при котором панорамный вид открывается зрителю как бы с приподнятой над поверхностью земли точки зрения. Термин впервые был употреблен историком искусства Эберхардом фон Боденхаузенем в 1905 году.

² «Шестнадцать картин Брейгеля, среди которых “Вавилонская башня”, “Путь на Голгофу” и “12 Месяцев»». Antwerp City Archives, Tresorij 1711, nr. 1551. [Miegroet, 1986, p. 29-35]

Е.Ю. Деменина *Весна Брейгеля, или что могло быть изображено на пропавшей картине цикла «Времена года»*

пояснений, относится ли «Двенадцать месяцев» к названию серии или к количеству картин в ней. Следующее упоминание «Месяцев» в истории связано с именем эрцгерцога Эрнста Австрийского, штатгальтера габсбургских Нидерландов. Согласно пометке от 5 июля 1594 года в бухгалтерской книги Баласиуса Хюттера, секретаря эрцгерцога, город Антверпен передал Эрнсту Австрийскому в дар шесть картин, представляющих двенадцать месяцев³. Автора картин Хюттер, тем не менее, не указал. В описи имущества, сделанной после скорой смерти эрцгерцога в 1595 году, значатся “Sechs Taffel, von 12 Monathenn des Jars von Bruegel” [Buchanam, 1990, 541]. Шесть картин Брейгеля. Двенадцать месяцев.

Первое предположение о том, что каждая из шести картин цикла может охватывать по два месяца, сделал венгерский историк искусства Карл де Толнай (Charles de Tolnay, Karl Tolnai) (1899 – 1981)⁴. К такому выводу де Толнай приходит на основе сопоставления сюжетов цикла Брейгеля с иконографическими схемами часословов. Например, сцена забивания и приготовления кабана, которую Брейгель помещает на передний план, традиционна для декабря. Забой свиньи иллюстрирует декабрь в «Часослове Гольфа» Симона Бенинга. В миниатюрах «Часослова Эннесси» копчением кабана на открытом огне занимаются также в декабре. Брейгель тем не менее отказывается от канонической сцены января – греющейся у домашнего очага фигуры. Объединяя темы приготовления кабана и домашнего очага, Брейгель тем самым переосмысливает сцену, делает ее «гибкой», включенной в общую канву сюжета, взаимодействующей с другими сценами, раз за разом показывая взаимосвязь частного и целого. Нетипичные для более ранних часословов сюжеты на тему зимней охоты начинают встречаться в иллюстрациях января в «Часослове Эннесси»: охотник с добычей и его собаки возвращаются в заснеженную деревню. Таким образом, в подтверждение теории де Толная, «Охотники на снегу» Брейгеля содержат занятия, характерные для двух зимних месяцев: декабря и января. «Охотники на снегу» – единственная из сохранившихся картин цикла Брейгеля, демонстрирующая коллективный досуг крестьян. И здесь нет противоречий общей концепции: зима – единственное время года, когда работы на полях невозможны. Заложная Брейгелем традиция изображать сюжеты на тему зимних увеселений (катание на коньках, игра в снежки) войдет в моду в последней четверти XVI-XVII веков (см. гравюру «Зима» Хермана Сафтлевена, 1650, ГМИИ А. С. Пушкина).

В «Пасмурном дне» разворачиваются сцены из крестьянской жизни на исходе зимы. Хотя снег уже растаял к Масленичной неделе, природа еще не пробудилась от зимней спячки. Человек подрезает сухие ветви (традиционная иконография марта, встречающаяся уже на архивольтах порталов романских соборов), в то время как другие персонажи собирают хворост (приметы февраля). Обе сцены символизируют февраль в «Часослове Эннесси» (там же рубка деревьев – занятие марта). В эпоху Реформации массовые Масленичные гуляния попадают под запрет, и только компания молодых людей на картине Брейгеля напоминает о празднике: они дурачатся, отъедаются перед началом Великого Поста вафлями – традиционным праздничным десертом, облачаются в шутовские наряды. Мальчик в бумажной короне, в «мантии» из подушек с колокольчиком и светильником – «масленичный принц» (такого же «принца» можно увидеть и на другой картине Брейгеля – «Битве Масленицы и Поста»). Атрибуты Масленицы, выпадающей обычно на февраль, но иногда, в зависимости от пасхальной даты, и на март, не встречаются ни в одном из иллюминированных календарей. Брейгель вводит их в сюжет по собственной творческой воле. В то время как ветреная погода, корабли, борющиеся со штормом в море – нередко изображаемое в XVI и последующем XVII веках состояние природы в марте (см. гравюру «Март» Алларта ван Эвердингена, 1650-е годы, ГМИИ им. А. С. Пушкина).

«Сенокос» и «Жатва», традиционные занятия летних месяцев, относятся, по де Толнаю, к июню-июлю и августу-сентябрю соответственно. Эти занятия мы находим и в «Часослове Эннесси», и в «Часослове Гольфа» Бенинга. В обоих календарях сенокос происходит в июле, а жатва – в августе.

³ A. Coremans. Comptes rendus des seances de la Commission R. d'histoire, XIII, Brussels, 1847. [Buchanam, 1990, 541-550]

⁴ K. von Tolnay. Studien zu den Gemilden P. Bruegels d. A. Jahrbuch der kunsthistorischen in Wien, 1934. [Buchanam, 1990, 543]

E. Demenina *Bruegel's spring, or what would the missing painting of the "Months of the year" cycle have looked like?*

Группу крестьян, устроившихся для полуденной трапезы на природе, Брейгель заимствует у Бенинга с особой тщательностью. Сценой жатвы проиллюстрирован август в «Часослове Да Коста». Также на последний летний месяц может указывать сцена купания. Купания происходят в миниатюрах августа в «Великолепном Часослове герцога Беррийского» братьев Лимбург.

Вопросы в классификации де Толная вызывает сентябрь, признаки которого должны, таким образом, появиться в занятиях «Жатвы». В первый осенний месяц уже полным ходом идут осенние работы: сбор винограда, приготовления вина, пахота и сев озимых – традиционные осенние «труды» в средневековом скульптурном рельефе и в иллюминированных кодексах. Их мы, однако, не находим среди сцен «Жатвы». В «Возвращении стад» Брейгель фокусируется на совсем нетипичном сюжете. (Интересно, почему посев озимых – одна из самых распространенных сцен октября, одно из важнейших сельскохозяйственных занятий – по замыслу художника не входит в изображение осенних месяцев?) Некоторые аллюзии на стада крупного рогатого скота можно найти в «Часослове Да Коста», в котором месяц октябрь проиллюстрирован сценой продажи быка. Любопытен принцип, по которому Брейгель композиционно перемещает свое «увеличительное стекло», выставляя акцент на определенной сцене, уводя традиционную иконографическую схему на задний план, в мелкий, порой едва различимый масштаб. Именно так он поступает с традиционными для осени сценами сбора винограда и кормления свиней желудями. Кроме «Пасмурного дня», во всех произведениях цикла художник крупнофигурно изображает тех, кто «поддерживает пульс жизни». В зимний сезон, когда работы на полях прекращаются, рацион поддерживается охотой. Заготовленное летом зерно прокормит человека, а сено – скот, который, в свою очередь, обеспечит человека молоком и мясом зимой. Какой же была бы весна Брейгеля в контексте общей идеи цикла?

По иронии судьбы, нам неизвестна, возможно, самая спорная картина цикла. Интрига заключается в том, что наиболее традиционная иконография апреля и мая в часословах – развлечения галантной публики. Соколиная охота, сбор цветов, отдых влюбленной пары в саду, майские конные прогулки, катание дам и кавалеров на украшенной пышной зеленью лодке. Эти «занятия» отражены во всех часословах мастерской Бенинга (рис. 1). Как бы поступил в этом случае Питер Брейгель Старший, Брейгель Мужичкий, избравший героями своих произведений крестьян, простых людей, чья жизнь проходит в непрерывном труде – условия течения жизни?



Рис. 1
Симон Бенинг «Май» («Часослов Эннесси»). 1530.
Королевская библиотека Бельгии, Брюссель.



Рис. 2
Питер Брейгель Старший
«Весна: март, апрель, май».
1565. Альбертина, Вена.

На рисунке Брейгеля «Весна: март, апрель, май» (рис. 2) в разгаре садовые работы. Мужчины взбивают землю лопатами, уравнивают ее граблями; женщины сажают цветы, поливают клумбы. Знатная дама с собачкой дает им советы. Кто-то увивает перголу виноградной лозой. Мог ли регулярный сад, символ возвышения человека над природой, негласный знак ее подчинения человеческой власти и порядку, оказаться в серии Брейгеля, нарушив ее цельную программу, философское, пантеистическое послание художника? Куртуазные увеселения здесь – катание на лодках, отдыхающие влюбленные пары, игра на музыкальных инструментах – вынесены Брейгелем «за границы» крестьянского мира, на дальний план. Любопытно, что Питер Брейгель Младший на картине «Весна» (Национальный музей искусств Румынии, Бухарест, после 1616), написанной по рисунку отца, заменяет умиротворенный отдых господ на шумные крестьянские танцы. Сделаем предположение, какие сюжеты с большой вероятностью могли быть изображены на картине старшего из Брейгелей:

- Над остроконечными башнями церкви тянутся косяки птиц (рисунок Брейгеля);
- Женщина проверяет ульи (рисунок Брейгеля);
- У постоялого двора крестьяне стригут овец («Часослов из Льежа на латыни и нидерландском» (Королевская национальная библиотека Нидерландов, Гаага, 1500-1525), рисунок Брейгеля);
- Женщина несет корзину овечьей шерсти (рисунок Брейгеля);
- Женщина занимается дойкой скота («Часослов Да Коста», «Часослов Эннеси»);
- Женщина сбивает масло («Часослов Гольфа»);
- Крестьяне кормят домашнюю птицу; курица разгуливает с цыплятами (рисунок Брейгеля).

Скорее всего, эти занятия были бы вспомогательными. Поддержанием же «пульса жизни» занимались бы те, кто заботится о земле. Землепашцы. Сеятели. Как только почва окончательно оттает после зимы, можно приступать к возделыванию и засеву полей. (Эти занятия появляются в марте в «Бревиарии Гримани» (Библиотека Марчиана, Венеция, 1510), одним из авторов которого был Симон Бенинг). Не по причине ли того, что образ сеятеля Брейгель уже использовал⁵ в картине «апрель-май», он не делает его, как велит традиция, главным героем осени? Символом новой жизни, нового сельскохозяйственного года Брейгель мог избрать зерно, которое опустится в возделанную человеком почву, прорастет и запустит новый жизненный цикл.

⁵ Зачастую предметом диспута становится вопрос о том, какая из картин открывает цикл. Отсчет ведут с «Охотников на снегу» (начало календарного года) либо с «Пасмурного дня» (начало года сельскохозяйственного). Традиция праздновать Новый год 1 января началась в Нидерландах с принятием Григорианского календаря в 1583 году, уже после написания цикла. Иногда в исследованиях не учитывается тот факт, что до перехода на новую календарную систему в Нидерландах новый год исчислялся по Пасхальному стилю (а точнее, с Великой Пятницы или Великой Субботы). Таким образом, началом цикла могла быть отсутствующая картина «апрель-май».

E. Demenina *Bruegel's spring, or what would the missing painting of the "Months of the year" cycle have looked like?*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Buchanan Iain*. The Collection of Nicolaes Jongelinck: II The 'Months' by Pieter Bruegel the Elder // *The Burlington Magazine*, Vol. 132, No. 1049. –1990. С. 541-550. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/884354>. (Дата обращения 01.03.2016).
2. *Miegroet Hans J., van*. "The Twelve Months" Reconsidered: How a Drawing by Pieter Stevens Clarifies a Bruegel Enigma // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 16, No. 1 – 1986). С. 29-35. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/3780612>. (Дата обращения 01.03.2016).
3. *Orenstein Nadine M., Sellink Manfred and others*. *Pieter Bruegel the Elder : Drawings and prints*. New York: Metropolitan Museum of Art and New Haven (Yale University Press), 2001.
4. *Pettegree Andrew*. *Europe in the Sixteenth Century*. Wiley-Blackwell, 2002.

REFERENCES

1. Buchanan Iain. The Collection of Nicolaes Jongelinck: II The 'Months' by Pieter Bruegel the Elder in *The Burlington Magazine*, Vol. 132, No. 1049. –1990, pp. 541-550. Available at: <http://www.jstor.org/stable/884354>. (Accessed 01.03.2016).
2. Miegroet Hans J., van. "The Twelve Months" Reconsidered: How a Drawing by Pieter Stevens Clarifies a Bruegel Enigma in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 16, No. 1 – 1986), pp. 29-35. Available at: <http://www.jstor.org/stable/3780612>. (Accessed 01.03.2016).
3. Orenstein Nadine M., *Sellink Manfred and others*. *Pieter Bruegel the Elder : Drawings and prints*. New York: Metropolitan Museum of Art and New Haven (Yale University Press), 2001.
4. Pettegree Andrew. *Europe in the Sixteenth Century*. Wiley-Blackwell, 2002. Текст статьи...

А.В. Волкова

*магистрант кафедры кино и современного искусства
 факультета истории искусства РГГУ
 anastasi.vo@gmail.com*

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КУКЛЫ В АКТУАЛЬНОМ ВИЗУАЛЬНОМ И МЕДИЙНОМ ИСКУССТВЕ

Исследование использования антропоморфной куклы и ее разновидностей (манекенов, механических кукол, медиакукол) в актуальном визуальном и медийном искусстве на примере творчества Яна Шванкмайера, Синди Шерман и Тони Оурслера позволяет выявить и охарактеризовать сюрреалистическую традицию ее репрезентации.

Study of the use of anthropomorphic dolls and their varieties (mannequins, mechanic dolls, media dolls) in the contemporary visual and media art on the example of works by Jan Svankmajer, Cindy Sherman and Tony Oursler allows to reconstruct and rethink surrealist tradition of doll as specific representation instrument.

Ключевые слова: сюрреалистическая кукла, жуткое, семантический коллаж, фетиш, актуальное искусство и новые медиа

Keywords: surrealist doll, uncanny, semantic collage, fetish, contemporary art and new media

В конце XX века тема куклы, манекена, фрагментированного человеческого тела, а также игры и «человека играющего», занимавшая умы художников и теоретиков искусства на протяжении всего столетия, заметно актуализируется. Игровая ситуация и интерпретация выходит на первый план: «тенденция игры – постепенно, но неумолимо превращается из ответвления в настойчивую устремлённость, а в послевоенное время, в пору поп-арта и складывающегося постмодернизма – в доминанту» [Герман, 2005, 18]. Это происходит по целому ряду причин. Во-первых, постмодернистская программа требует особого диалога с прошлым, в котором изжившие себя культурные формы, включая модернистскую, выступают материалом для новых произведений и коммуникативных решений в искусстве. Этим объясняется выраженное увлечение сюрреалистическими мотивами художников актуального искусства. Во-вторых, наблюдаются более глобальные проблемы, такие как: всемирная мода на пластическую хирургию, распространение технологий генной инженерии, создание новых видов оружия и новые методы ведения войны. Человек обесценивается, утрачивает значимость в историческом процессе и становится сравним с куклой-марионеткой, поддающейся любому желанию ее кукловода...

Развитие же современных технологий и все большее проникновение цифрового мира в повседневную жизнь снабдили художников широким спектром новых творческих методов и явились поводом к возникновению так называемого медиаарта (также употребляются термины «медиаискусство» и «искусство новых медиа»). Термин новое медийное искусство художник и теоретик Марк Трайб, автор книги «New Media Art», определяет как искусство гибридных жанров, создающееся с использованием новых технологий: компьютерной графики, компьютерной анимации, 3D печати, видео-игр, биотехнологий, роботехники и др. [Tribe, 2007, e-data]. Оно включает в себя цифровое искусство, нет-арт, мультимедийные инсталляции и другие формы художественных произведений, отличительной чертой которых является принцип взаимодействия зрителя с объектом искусства. Также для медиаискусства характерно использование проекторов, виртуальной реальности и иных приемов, позволяющих преодолеть границы экрана, заданные его непосредственным «предшественником» в цифровом поле – видео-артом.

Мотив куклы в актуальном и цифровом искусстве тесно связан с темой массовой культуры, воздействия СМИ и рекламы, источников больших потоков информации, на человека. Новые медиа и технологии не только изменили жизнь вокруг нас, но и поменяли нас самих. Сегодня большую часть времени мы общаемся с друзьями и коллегами через интернет, при этом можем не только читать или слушать друг друга, но и видеть. В процессе подобного общения и мы, и наш собеседник становятся виртуальными телами, то есть фактически проекциями или цифровыми куклами-двойниками. Эту тему обыгрывает в своем творчестве американский художник Тони Оурслер, создавая необычные медиакуклы, состоящие из проекций лица на материальные предметы (ковры, диванные подушки, опрокинутые кресла и т.п.).

В мире массовой культуры человек рискует потерять собственную идентичность, превратиться в объект манипуляций. Идеальные модели жизни, ролевые модели поведения человека являются предметом интереса для Синди Шерман. Она создает фотографические серии, анализируя стереотипы о роли женщины в современном обществе. Шерман использует эмоционально сильные образы, чтобы критически посмотреть на ситуацию и разрушить новоявленные мифы, именно поэтому ее работы – яркое явление постмодернистского искусства.

Страх человека обрести в себе марионетку, стать деталью социальной машины – лейтмотив творчества чешского режиссера, аниматора и художника, наследника сюрреалистической традиции Яна Шванкмайера.

Рассмотрим подробнее влияние сюрреализма и его идей на художников актуального визуального и медийного искусства на примере творчества Яна Шванкмайера, Синди Шерман и Тони Оурслера. Обращаясь к образу куклы, эти художники используют находки сюрреалистов, но интегрируют их в новые актуальные дискурсы постмодерна, связанные с воздействием технологий и новых медиа на современную реальность.

ЯН ШВАНКМАЙЕР

Выдающегося чешского режиссера Яна Шванкмайера называют отцом сюрреалистической анимации, хотя в действительности он, скорее, наследник сюрреалистической традиции: его творчество приходится на 1970-80 годы, когда последняя волна сюрреализма осталась далеко позади. Пользуясь художественными приемами и стратегиями сюрреализма, среди которых Д.Хопкинс особо выделяет черный юмор и намеренную игру с идеями психоанализа [Хопкинс, 2009, 160], Ян Шванкмайер исследует социальную среду и внутренний мир человека. Во многих случаях именно темные, пугающие стороны нашего существования составляют основной сюжет его работ.

Шванкмайер еще с юности увлекался искусством и теорией сюрреализма, вдохновлялся работами С.Дали. Позднее художник в своем творчестве вел непрерывный диалог с великими художниками-сюрреалистами: аллюзии на «Трубку» Р.Магритта, образы знаменитой человека-птицы М.Эрнста не раз встречаются в работах мастера. Классический пример – серия гравюр «Естественная наука», в которых животные и их скелеты объединены в тревожащее сознание зрителя чудовищ и гибриды. Это очевидная дань уважения М.Эрнсту с его фроттажами «Histoire Naturelle».

Частый мотив в фильмах Я.Шванкмайера – костюма без человека, скорее всего тоже был воспринят художником из сюрреализма, в частности фильма Л.Бунюэля «Золотой век». Но он же регулярно фигурирует и на сюрреалистических фотографиях. Напомним, что в «Золотом веке» (1930) человек был заменен имитацией человека – движущимся платьем, которое тащили на вешалке так, что край его волочится по полу, будто бы самостоятельно. Я.Шванкмайер предоставляет костюму еще «большую свободу действий». В «Тихой неделе в доме» художник в одной из комнат на вешалке располагает костюм, из которого выползает шланг, тянущийся к банке с цветами. Высасывая из нее всю воду (цветы моментально засыхают и самовозгораются), шланг ползет обратно, и в итоге костюм «испражняется» на пол. Таких примеров «художественного диалога» или порой прямых

А.В. Волкова *Сюрреалистическая традиция репрезентации куклы
в актуальном визуальном и медийном искусстве*

«заимствований» можно найти великое множество, но в контексте настоящего исследования нас будут интересовать более сложные взаимодействия художника с сюрреалистической традицией, когда он переосмысляет сюрреалистические принципы репрезентации куклы в своих работах.

Образ куклы и марионетки вошел в художественное сознание Шванкмайера уже в студенческие годы. Обучаясь на режиссера в Пражской театральной школе в дипломном спектакле «Король Олень» он впервые спрятал живых актеров в утробе гигантских деревянных марионеток. Этот же прием он неоднократно применял позже в кино. Куклы присутствуют почти во всех фильмах Шванкмайера. Как говорил сам режиссер: «Я где-то писал, что куклы твердо закреплены в моей ментальной морфологии, так что я продолжаю возвращаться к ним в своей работе, это создает определенность в моем отношении к окружающему миру. Я создаю своих героев, чтобы защитить себя от погромов реальности ... я считаю, что куклы лучше всего символизируют характер человека в современном, манипулятивном мире. Все эти аспекты создают ядро моей одержимости кукольным театром» [Hames, 2008, 104]. В процессе становления собственного стиля, разработки и развития технических приемов Шванкмайер отходит от прямого перенесения кукольного театра в пространство фильма, но образ куклы продолжает проследиваться в его работах на протяжении всего творчества.

Важно понимать, что анимационные полотна художника шире границ какого-либо одного вида искусства. Они всегда находятся на стыке, синтезируя в себе живописные, скульптурные, театральные, кинематографические приемы. Используя эстетику и принципы сюрреализма, виртуозно перемешанные с народной чешской культурой (например, чешская народная сказка *Otesanek* легла в основу фильма «Полено» (2000), режиссер концентрирует внимание на взаимодействии реальности и воображения, наделяя реальное эфемерными характеристиками, а ирреальное делая действительным. Режиссер перенимает образную систему сюрреализма: фетишизация вещей, тяга к коллекционированию, свобода фантазирования и отсутствие контроля над подсознанием – все это сближает его с основными представителями сюрреализма первой половины 20 столетия. Будто следуя классическим заветам теоретиков сюрреализма, которые утверждали что «...галлюцинации, иллюзии и т.п. – это такие источники удовольствия, которыми вовсе не следует пренебрегать» [Бретон, 2002, электрон.дан.], Шванкмайер позволяет себе свободно играть и перемешивать не только части тела, но и фрагменты сюжета таким образом, что логика, хронология и последовательность повествования оказывались не властными над ним.

Важной отсылкой к традиции сюрреализма является, в том числе и манипуляции с куклами, замещения живых объектов неодушевленными предметами. Наиболее очевидно это становится на примере фильма «Возможности диалога» (1982), состоящим из трех историй. В «Вещественном диалоге» головы из фруктов, кухонной утвари пожирают и изрыгают друг друга, а в «Страстном диалоге» персонажи поглощают и заново лепят части своего тела. Пластилиновые герои Шванкмайера «вылепляют и разрушают друг друга, постоянно превращаясь из субъектов действия в объекты, и обратно» [Долин, 2009, электрон. дан.]. Как режиссер отмечал много раз, он не считает объекты мертвыми артефактами [Козлова, 2014, электрон. дан.]. В одних картинах Шванкмайер показывает актеров как марионеток и кукол («Конспираторы удовольствий» (1996), «Еда» (1992), а в других снимает кукол и марионеток «как живых актеров, и не отводит камеру от их неподвижных лиц до тех пор, пока не озвучит очередной монолог» [Долин, 2009, электрон. дан.].

Куклы Шванкмайера, по словам Ю.Кристевой, «сразу распознаются как гуманоид и очевидно состоят из неживой материи, являются одновременно субъектом и объектом, настаивание на материальности марионеточного является средством для Шванкмайера подчеркнуть фундаментальную инаковость куклы, свойственного ей ни живого, ни мёртвого статуса» [Левитова, 2005, электрон. дан.].

Еще Ю.Лотман в статье «Куклы в системе культуры» отмечал, что «специфика куклы как произведения искусства заключается в том, что она воспринимается в отношении к живому

человеку, а кукольный театр – на фоне театра живых актеров. Поэтому, если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера. Она становится изображением изображения» [Лотман, 1992, 378]. И хотя Ю.Лотман подчеркивал, что в случае с мультипликационным кинематографом требуются специальные оговорки, тем не менее оно кажется прекрасным пояснением к персонажам Я.Шванкмайера. Однако, в то же самое время, именно об этом двойственном или не вполне определенном состоянии рассуждал и З.Фрейд в вышеупомянутой статье «Жуткое». Более того, тревожащие чувства при взгляде на кукол Шванкмайера лишь усиливаются, когда они подвергаются уничтожению или тотальному видоизменению в соответствии со свойствами материала на глазах у зрителя: деревянная голова может быть расщеплена или разрезана, глиняные персонажи превращены в однородную массу, бумага разорвана, гипс расколот и т.д.

Важно подчеркнуть, что в творчестве Шванкмайера куклы имеют не только самый разный облик, образ и характер, но и с технической точки зрения поразительно разнообразны. Это могут быть и вырезанные из дерева куклы, вызывающие зрительскую симпатию, и куклы-шаблоны, куклы-идолы: их режиссер боится и ненавидит. Пример тому куклы-футболисты в галлюциногенном матче из фильма «Мужские игры» (1988), где голом считается убийство игрока из команды противника. Можно вспомнить гипсовые и глиняные куклы Шванкмайера.

Кроме всего вышеперечисленного не стоит забывать и о бумажных куклах, которые часто встречаются в его фильмах. Будто по-детски вырезанные из журналов и книг, они становятся главными персонажами повествования, как и облупленные марионетки, словно купленные у старьевщика.

Как писала Ю.Кристева о различии материалов, из которых художник изготавливал кукол: «Тем не менее, самое главное утверждение Шванкмайера в материале марионетки – статус, передающий свою озабоченность в связи с материальностью самого существования, мир во всей его тактильной, сладострастной телесности» [Левитова, 2005, электрон. дан.], с чем нельзя не согласиться.

В конечном итоге можно заключить, что все персонажи и объекты в художественном словаре Шванкмайера объединяет идея кунсткамеры – эклектичного собрания удивительных, аномальных предметов, созданных природой или человеком. «Извращенное искажение Шванкмайером научной информации, – как пояснял Д.Хопкинс, – коренится в его принадлежности как художника к чешской традиции сюрреализма. В Праге располагалась крупнейшая вундеркамера конца 16 века...и работа Шванкмайера иронически ссылается на чудеса этой коллекции» [Хопкинс, 2009, 161]. Не удивительно, что именно в стилистике кабинетов курьезов 16 века или провинциальных музеев минувших веков были оформлены персональные выставки Я.Шванкмайера, одна из которых проходила в Музее современного искусства «Гараж» в 2013 году (21 июня – 25 августа).

Общим же вектором творческих исканий Я.Шванкмайера стало движение к детству. Исследователи связывают это с целым рядом предпосылок и причин, начиная от теории психоанализа и заканчивая фактами биографии художника. Ян и Эва Шванкмайер (жена и на протяжении долгих лет ассистент и соавтор режиссера) блуждали от классических образцов сюрреализма к наивному искусству, ар брюту и обратно, создавая собственный мир образов и символов. «Анимация способна оживить воображаемый мир детства, возвратив ему первоначальное правдоподобие, в подтверждение вышесказанному говорил Я.Шванкмайер, – соединение детских игр с воображением и инфантильными снами обретает измерение «объективной» реальности» [Долин, 2009, электрон. дан.].

Технику коллажа, соединения порой парадоксальных и несовместимых деталей воедино, Шванкмайер применяет и в самом киноповествовании. Чаще всего, заявленный в названии фильма нарратив, по замечанию А.Козловой, подвергается разрушительной силе воображения режиссера и не имеет четко структурированного, последовательного рассказа, когда одно событие логично следует и вытекает из предшествующего. В любой момент, как в калейдоскопе, может произойти все, что угодно. Помимо излома повествовательной логики, мир фильмов Я.Шванкмайера

А.В. Волкова *Сюрреалистическая традиция репрезентации куклы
в актуальном визуальном и медийном искусстве*

оказывается лишенным диалогов между персонажами. Шванкмайер использует язык жестов, движений, прикосновений между героями – и в этом тоже есть своеобразная игра.

В качестве примера использования куклы в фильмах Я.Шванкмайера рассмотрим одну из самых знаменитых картин режиссера – «Алиса», известную также под названием «Сон Аленки» (1988). Это не сказочный сон, приснившийся девочке Алисе, как зритель привык воспринимать большинство экранизации знаменитой книги Л. Кэрролла, а тяжелая и болезненная галлюцинация девочки Аленки.

Важно подчеркнуть, что во всем фильме ни одна деталь в зоне внимания не остается «мертвой», каждый элемент в какой-то момент приходит в движение, или наоборот «умирает» на глазах зрителя. Желая подчеркнуть двойственность окружающего мира, Алиса Шванкмайера имеет несколько ипостасей. Она предстает перед зрителем в виде куклы и в виде девочки – человеческий облик и кукольное воплощение.

Шванкмайер в качестве основной интерпретации Алисы выбирает не кинематографическую и не театральную, а игровую виниловую куклу – изъятую из «реквизита» обычной детской комнаты. Это не марионетка, не перчаточная кукла – у Алисы отсутствует привычная гибкость и пластичность марионетки, она скорее аналог скульптуры или фарфоровой куклы. При этом режиссер в одном фильме сочетает два разных вида кукол – фарфоровые и механические. И если в Кролике только прослеживаются отдельные черты механистичности, то заводной заяц сохраняет все ее свойства.

Главный герой – фарфоровая Алиса – словно бы живой человек, только заключенный в кукольную основу. Образ Алисы отличается особой целостностью и неуязвимостью, кукла девочки – единственная игрушка, не подвергающаяся разрушительному воздействию со стороны других героев или происходящих событий и обстоятельств. Шляпник же – образ марионетки без источника управления. Марионетка, потерявшая своего невропаста, становится в некотором роде «безумной». Именно это качество, претворенное в облике Шляпника, в полной мере отвечает требованиям его образной характеристики. Такое сложное взаимодействие кукол, каждая из которых несет разную функцию, и «возможность соединения машины и игрушки вызывает ощущение неопределенности в отношении их подлинного содержания, поддерживает «детский» интерес к тому, «что внутри» [Козлова, 2014, электрон. дан.].

Подводя итог вышесказанному, мы можем выявить преемственность сюрреалистической традиции в творчестве Яна Шванкмайера. Во-первых, это продолжение темы игры и использования ее атрибутов, в числе которых разные виды марионеток и кукол. Игровая тенденция раскрывается и в основе художественного метода: режиссер представляет кукол как живых актеров, а актеров снимает точно так, как будто это пластилиновые объекты или механические модели. Нередко в его фильмах человеческая деятельность воспроизводится неодушевленными предметами – так, в «Пикнике с Вейсманном» (1968) участниками трапезы становятся не люди, а их личные вещи. В этом прослеживается сюрреалистический интерес к кукле как к объекту, чьи свойства находятся на границе живого и мертвого, детского и взрослого, невинного и зловещего. Встреча с подобной куклой отсылает нас к «жуткому» Фрейда, состоянию, возникающему при столкновении с хорошо знакомым явлением, вытесненным в область бессознательного. Куклы Шванкмайера оказываются особенно жуткими даже не из-за их внешнего вида (к примеру, кукла Алиса не выглядит слишком страшной), а из-за особого метода съемки, позволяющего представить эти создания в виде одушевленных существ. Как отмечает В. Мазин, «существуют такие психические расстройства, когда человеку кажется, что он марионетка, что им управляют, что он автомат. Вот эту идею Фрейд с Лаканом проясняют как то, что в человеке есть страх, что он может оказаться автоматом. Марионетка, центр управления которой вынесен в Другого» [Мазин, 2014, электрон. дан.]. Страх обрести в кукле живого человека или обнаружить механизм внутри себя – вот, что интересует Шванкмайера, и эта тема становится лейтмотивом всего творчества художника.

Во-вторых, от сюрреалистов Шванкмайеру досталась техника коллажа, которая проявляется у него как на синтаксическом уровне, в визуальной организации фильмов, так и на семантическом уровне, когда коллаж расширяет и смысловой контекст сюжета. Куклы Шванкмайера постоянно подвергаются деконструкции, мутации, деформации («Возможности диалога» (1982)). С помощью семантического коллажа режиссер обыгрывает оппозицию «живое»-«мертвое», создавая сложносоставные объекты из частей бытовых и органических предметов, умерщвляя или оживляя своих кукол.

Наконец, фетишизация объектов у Шванкмайера – также наследие сюрреализма, основной принцип в подходе к выбору предметов – эстетика «кунсткамеры». Куклы и игрушки, а также их отдельные части, бытовые предметы становятся у Шванкмайера полноправными персонажами фильмов, а личные вещи полностью перенимают свойства и устремления своих хозяев. Все вместе они и создают ни с чем, пожалуй, несравнимый художественный мир этого «доктора кукольных наук» [Долин, 2014, электрон. дан.].

СИНДИ ШЕРМАН

Творчество Синди Шерман охватывает ровно четверть века. Все эти годы художница занимается в основном постановочной фотографией: «Можно сказать, что в значительной степени благодаря С.Шерман постановочная фотография к середине 1980-х годов приобщается к музейному искусству» [Андреева, 2011, 243]. Художница всегда является моделью и автором своих работ, но нельзя назвать этот жанр автопортретом: Шерман не пытается отразить себя в работах, она показывает случайных людей. Все эти образы не типичные и не собирательные – персонажи Шерман всего лишь незнакомцы, которые часто встречаются на улице и в транспорте.

В 1975 был окончен короткий черно-белый немой фильм «Dolls Clothes», в котором Синди Шерман объединила кино с живыми актерами и анимированные последовательности. «Dolls Clothes» был сделан, когда Шерман была студенткой отделения гуманитарных наук в Государственном колледже Буффало в Нью-Йорке, где она училась между 1972 и 1976. Этот фильм стал первым использованием образа куклы в ее творчестве.

Фильм начинается с кадра, показывающего обложку книги, которая украшена цветочной границей и фотографическими очертаниями женщин, носящих старомодные шляпы и одежду. В книге слева фотографическое очертание молодой женщины (Шерман) в нижнем белье, размещенной в ячейке под этикеткой «DOLL». Справа под этикеткой «CLOTHES» пластмассовые кластеры, содержащие очертания различных образов. «Кукла» выбирает одежду, сгруппированную по категориям, таким как «школа» или «повседневное». Одевшись, она оставляет книгу и переходит на смежную поверхность, показывающую расческу, косметику и другие аксессуары. Кукла проверяет свою внешность в зеркале, прежде чем пара больших человеческих рук войдет в кадр, снимет одежду с куклы и разложит все по соответствующим кластерам. Вынужденно оставшись только в нижнем белье, кукла, кажется, чувствует себя неполноценной. Книга закрывается. В течение фильма многократные очертания переодевания куклы в различных позах выстраиваются в линию через кадр. Шерман первоначально построила книгу, показанную в фильме «Dolls Clothes», вырезав изображения одежды и чисел из фотобумаги.

В интервью 2006 года Шерман разъяснила некоторые детали фильма: «Когда я была подростком, я сделала небольшие рисунки всей своей одежды, и каждое воскресенье ночью я анализировала свой школьный образ...» [Schor, 2012, 55]. Писатель и куратор Кэтрин Моррис оценила «Dolls Clothes» в контексте более поздней карьеры Шерман: «Вместо того, чтобы делать фильм, в котором она фактически появляется, Шерман приняла решение сделать автобиографический фильм представлением ее подростковых лет» [Morris, 2005, 11]. Синди Шерман в этом фильме раскрывает тему познания себя и своего тела подростками, поднимая проблему самоидентификации – ключевую проблему в искусстве сюрреализма и искусства XX века в целом, которая в пубертатный период становится наиболее острой. Шерман не случайно выбирает

А.В. Волкова *Сюрреалистическая традиция репрезентации куклы
в актуальном визуальном и медийном искусстве*

именно куклу для воплощения этой проблемы: с помощью куклы человек реализует свои желания – ей можно управлять. В фильме куклой руководит рука, которая возвращает ее в книгу, не дает вырваться из пространства и насладиться изначально выбранным платьем. Образ руки – метафора родителя: зачастую именно так взрослые критикуют внешний вид подростка, который стремится выйти за границы предложенного ими образа.

Работая почти всегда в жанре фотографии, Шерман продолжает исследовать, как построена идентичность, как поведение и работа формируют концепции пола, при этом вновь обращаясь к образу куклы. Благодаря частому использованию разнообразных костюмов и обильной косметики, Шерман имела возможность перевоплощаться в различных персон в своей работе. В 1977-1980 гг. она создала «Untitled Film Stills», серию из шестидесяти девяти черных и белых фотографий, на которых художница изображает себя в виде стереотипных персонажей женского пола из голливудского кино. «В процессе создания работ художница насыщает семантически пустую матрицу. Поэтому ее первая модель – она сама – копия без оригинала, является той идеальной проекцией. Она упивается своим инфантилизмом, переодевая не игрушку с одежками, а саму себя» [Смолянская, 2014, электрон. дан.]. Образы, созданные Шерман, восходят к сюрреалистическому манекену – проекту идеальной женщины, позволяющей реализовать самые смелые фантазии. Идея копии без оригинала в эпоху постмодернизма с легкой руки Ж.Батая получила название «симулякр» и была подробно исследована Ж.Делезом и Ж.Бодрийяром. Однако в случае с Шерман сюрреалистический подход репрезентации кукольного образа обретает новый смысл. Если сюрреалисты представляли манекены как идеальные объекты, способные удовлетворить все мужские желания, то в «Untitled Film Stills» представлен женский взгляд. Шерман рефлексировала на тему социальных ролей женщины: перед нами открывается целая галерея стереотипных фигур, от гламурной дивы и вертлявой соблазнительницы до неистовой домохозяйки. Эти «женщины-манекены» абсолютно пассивны, мертвы, их образы полностью лишены эротического флера. Шерман предлагает зрителю задуматься, как же на самом деле чувствует себя женщина под гнетом навязанных ей ролей в «мужском» мире? И сама подсказывает ответ: «подделкой». Как справедливо замечает Е.Андреева, тема «Untitled Film Stills» могла бы звучать так: «играть роль – означает быть поддельным». Репрезентация – всегда игра и всегда сокрытие чего-то, говорят нам «Кадр» Шерман [Андреева, 2011, 405].

Для более позднего цикла «Sex Pictures» 1992 года Шерман использовала кукол, манекены и протезы в фотосъемке, ставшей исследованием понятий сексуальной объективности и гротеска. В этих работах также прослеживается влияние сюрреалистической традиции. По мнению Розалинды Краусс, «Sex pictures» можно сопоставить с сюрреалистическим прототипом – фотографиями Ханса Беллмера.

Манекен у Шерман – имитация людей, помогающая представить человеческую жизнь. Идее человека противостоит стандартизированная копия тела: манекен отрицает возможность индивидуальности и духовной глубины. Кроме того, манекены «уже обладают отпечатком СМЕРТИ» [Kantor, 2002, 153]. В качестве иллюстрации данной цитаты приведем пример работы «Untitled №258». Кукла-манекен на фотографии полностью собрана за исключением области половых органов, которые оставлены пустыми, создавая зияющее отверстие, которое показывает полый интерьер. Это представление, способное вызвать у зрителя отвращение, указывает «на вырождение человека в пустую раковину, вещь» [Brehm, 1996, 112].

В «Untitled № 263» Шерман идет еще дальше, поднимая вопросы гендерной и сексуальной проблематики. Она представляет зрителю куклу с искаленным, нарушенным тазом гермафродита: на одной стороне работы расположен член, на другой влагалище. Этим образом Шерман отменяет абсолютную классификацию альтернативной сексуальной ориентации. Изображая тело, которое является и мужчиной и женщиной, она борется против социального и сексуального деления, «создавая вид уменьшения, которое предназначается, точно, чтобы запятнать их значение, вместо того, чтобы овестить его, или лучше, создать значение себя, как запятнаное» [Krauss, 1993, 208].

В 1994–1996 годах Шерман представляет «Ужасы и сюрреалистические картины», в которых затрагивает тему сказок. И здесь вновь сюрреалистическая эстетика Ман Рэя, Сальвадора Дали и Ханса Беллмера оказывается близкой Синди Шерман. Самая впечатляющая работа «Untitled № 315» представляет собой лицо-маску, вместо глаз на котором зияют щелки, а под подбородком, украшенным ртом с обнаженным рядом зубов просматривается предплечье с кровавым порезом. Сама голова растет из какой-то кожистой материи, на которой расположился чудовищный искусственный глаз.... Это фотография иллюстрирует «жуткое», изображая не просто мертвеца, но мертвую куклу, символизирующую «гибель лика, конечность бесконечного» [Андреева, 2011, 425].

«В фильме «Cindy, the Doll is mine», созданном как самостоятельный комментарий к работам Синди Шерман, как реминисценция на тему «куклы» у художницы, показано взаимоотношение художника и модели – здесь художник отражает происходящее с моделью, представляющую эту самую «идеальную проекцию» [Смолянская, 2014, электрон. дан.]. Образ модели в фильме явно отсылает нас к сюрреалистической кукле. Бинт на ее руке словно бы напоминает о подвижности и хрупкости, а также и потенциальной потере конечности. Создается ощущение, что бинтовая повязка вот-вот спадет, обнажив вместо девичьего локотка механический шарнир – и здесь перед зрителем неминуемо возникают образы кукол Ханса Беллмера.

Постмодернисты воспринимают сюрреалистическую идеологию как свою еще и потому, что осознают себя внутри напластований автоматического письма культуры – в толще уже созданных историй, в безвыходной протяженности и тесноте многократно пересобранных образов. И фрустрация, телесная скученность, ощутимая в произведениях Шерман, может быть связана с отсутствием выхода к неискаженной реальности, с невозможностью прорыва на свободные территории из этих мощных пластов уже погибших и снова обросших плотью образов. Образы кукол и манекенов Синди Шерман – это не просто «жуткие» подобию человека, но копии копий, которые с каждой новой серией подвергаются фрагментации, приводящей к почти полному их разрушению.

ТОНИ ОУРСЛЕР

Среди представителей актуального искусства, в творчестве которых мы, так или иначе, встречаем отсылки к кукольным образам, пришедшим из практик сюрреализма, нельзя не выделить американского видеохудожника Тони Оурслера. Как отмечает А.Деникин, «произведения этого художника преодолевают рамки экрана, включая в себя элементы видео, скульптуры, перформанса. Его иммерсивные видеоэнвайронменты обращены напрямую к тактильному физическому опыту зрителя. Оурслер искусно использует современные технологии, исследуя проблематику медиа, что сближает его работы с видеотехнологичным направлением современного искусства – медиаискусством» [Деникин, 2013, 14].

Его опыты работы с видео-артом начались еще в 1970-х годах, но только к 1990-м он приходит к разработке сюжета куклы и манекена и вырабатывает свой собственный жанр на стыке различных медиа. Художник в своих инсталляциях соединяет видеопроекцию, звук и материальный объект, создавая таким способом необычную куклу – назовем ее «медиакуклой». Причем, его куклы антропоморфны лишь частично: их тело образовано бесформенным сочетанием сшитой вручную ткани или поношенной одежды, набитыми подушками, коробками или мешками, но на общем фоне объекта всегда выделяется главное – человеческое лицо, которое является проецируемым изображением. В процессе творческой эволюции медиакукла Оурслера распадается на части, от нее остается только лицо, деформированное и представленное лишь несколькими его частями – как правило, ртом и глазами («Smiley», 2003; «Climax II», 2005) [Oursler, 2014, e-data].

Тони Оурслера привлекает не идеальная форма человеческого тела, воссозданная манекеном, а, скорее, пугала или куклы вуду. Работа над медиакуклами также предполагает ручной труд, а достичь человекоподобия на принципиально новом уровне позволяет видео и звуковой ряд.

А.В. Волкова *Сюрреалистическая традиция репрезентации куклы
в актуальном визуальном и медийном искусстве*

С их помощью художник оживляет мертвый объект, при столкновении с которым зритель испытывает ощущения чего-то необычного и даже пугающего. «Трогательные тряпичные куклы Тони Оурслера ютились в укромных уголках галерей и музеев, но вовсе не стремились спрятаться от публики. Напротив, они активно обращались к посетителям выставок, то ведя с ними философские дискуссии, то жалуясь на жизнь, то облаивая их, как нерадивых статистов» [Кулик, 2008, 21]. В этом и проявляется «жуткое» Фрейда – абсолютно статичный объект оживает на глазах, вдруг начинает разговаривать, выражать свои эмоции. Встреча с такой куклой вызывает смешанные эмоции, пробуждая в нас одновременно интерес, отвращение и испуг. Подобное состояние возникает из-за невозможности поставить его в определенную систему, существующую у нас в голове, повесить ярлык, маркирующий объект как живой или мертвый, одушевленный или неодушевленный.

Придумывая и создавая своих медиакукол, Тони Оурслер исследует влияние мира новых медиа на психологию и поведение человека. Особый интерес для него представляет феномен человеческого сопереживания, способность «читать чужие мысли», а также проблема раздвоения личности. Именно потому центральным персонажем большинства работ Тони Оурслера становится лицо как зеркало чувств. При этом роль зрителя при встрече с медиакуклой подразумевает не пассивное созерцание, а способность воспринимать, сопереживать и сочувствовать ей. Заметим, что художник намеренно создает кукол с лицом, лишенным некоторых его частей – глаз, носа, рта. Тем самым он говорит о том, как «мало частей лица необходимо нам для того, чтобы по-прежнему суметь распознать его как лицо, и для того, чтобы оно по-прежнему было выразительным» [Pennington, 2012, 12].

Работа «Devil's Daughter» (1996) представляет собой маленькое, скорчившееся на полу создание, с круглой головой, на которую проецируется лицо, и покалеченным телом, закутанным в цветастое платье. Кукла словно оживает на глазах, когда произносит слова: «Это внутри меня, я чувствую это, но я дочь Дьявола». Она одновременно жалкая, хрупкая и злоедающая. Зрителю трудно выделить конкретное чувство при знакомстве с этой работой – цель художника заставить нас пережить яркий всплеск разных эмоций. Здесь, как и в других работах, Оурслер исследует способность новых медиа вызывать более сложные ощущения, которые можно контролировать и усиливать, экспериментируя также с формой и размером объектов. Собственно, более поздние работы художника не превышают двух сантиметров в высоту, став миниатюрными, сложными и спокойными, что вынуждает зрителя максимально приближаться к объектам, чтобы увидеть и услышать их.

Необычные объекты Тони Оурслера отсылают нас к семантическому коллажу, характеризующему сюрреалистическую куклу. Сюрреалисты старательно деконструировали ее, чтобы создать новые метафорические смыслы. Макс Эрнст сформулировал определение сюрреалистического коллажа в эссе «Каков механизм коллажа» (1936), охарактеризовав его как художественную трансмутацию, «соединение двух реальностей, внешне не непримиримых, на плоскости, которая, определенно, не подходит для них» [Ghiselin, 1952, 61]. Как отмечает Ж. Шенье-Жандрон, «сюрреалистический коллаж можно было бы сравнить с теми игровыми отношениями, которые Марсель Дюшан и Франсис Пикабия выстраивали между готовыми произведениями и их названиями (электрическая лампа, названная Пикабия «Американкой»)» [Шенье-Жандрон, 2002, 112]. Подобное мы наблюдаем у Оурслера. Художник использует метод коллажа, с помощью которого разрушает внутренние связи произведения, синтезируя новый объект. Параллельно он добивается и нарушения последовательности зрительских ассоциаций, вызывающей некомфортное эмоциональное состояние. Его объекты состоят из нескольких компонентов, статичных и динамичных: статичен сам предмет, а движение передает видео-проекция и звук. Например, работа «Guilty» (1995) представляет собой странную куклу, лежащую на полу, обездвиженную тяжестью брошенного сверху матраса, с неподвижным телом из полого тряпичного платья и подушкой вместо головы. На голову-подушку проецируется лицо девушки с ярко-красными губами, которые повторяют: «Я больна, я больна. Я знаю». Работа собрана по принципу семантического коллажа,

введенного в практику сюрреалистами, но использование мультимедиа усиливает эффект «жуткого».

Главной темой для Тони Оурслера является изучение воздействия виртуальных систем пространства, интернета и СМИ на нашу психику и наше сознание: «Исследуя проблему массового увлечения телевидением, художник создает видеоскульптуры, в которых выявляет механизм влияния продуктов медиаиндустрии на развитие у человека различных психических расстройств» [Деникин, 2013, 80]. Показательным примером является выставка «Face to Face», прошедшая в 2012 году в ARoS Aarhus Kunstmuseum. Название выставки говорит само за себя – «Лицом к лицу», указывая на то, что большая часть внимания художника сосредоточена на лице и на том, как оно выражает эмоции. Особенно важно, что все объекты задуманы таким образом, чтобы при контакте со зрителем они провоцировали взаимодействие. Самым интересным для Оурслера является образ ведущего телевизионных новостей – сдержанный, даже скованный, но не только границами телевизионного пространства (мы видим на экране только лицо и минимум жестов), но также и эмоционально. Лицо новостного ведущего может передавать глубокую скорбь, когда новость касается трагедии, а через мгновение изображать веселье в разговоре о прогнозе погоды. И все это достигается минимумом средств – легкая улыбка, приподнятая бровь, наклоненная немного голова. Глубоко статичный и эмоционально ограниченный образ человека, рассказывающего нам о новостях, даже в нашем сознании остается неизменным – это носитель определенных внешних признаков, таких как прическа, макияж, положение рук. Перед нами скорее кукла, автомат, механизм, робот, чем реальный человек. Как только что-то в нем меняется и выбивается из сохраненной в памяти схемы – мы это замечаем и воспринимаем как ложный сигнал. Тони Оурслер противопоставляет этому образу эмоциональную гипертрофированность героев так называемых «мыльных опер». Перед ними не стоит задача сдерживать свои эмоции, скорее наоборот, они должны выражать их ярко и гротескно. Художник соединяет эти два типа в своих работах, усиливает их и создает странное существо, реагирующее на происходящее вокруг, существо кукольного типа, при виде которого зритель не понимает, смеяться ему или плакать. Таким образом, Оурслер исследует отношения между человеком и медиа, сталкивая своих зрителей непосредственно лицом к лицу с объектами [Pennington, 2012, 15].

Тони Оурслеру удалось создать самобытную художественную вселенную, населенную причудливыми персонажами, медиакуклами и странными объектами с чертами кукол и антропоморфных существ, созданных по принципу сюрреалистического коллажа. Размещенные в выставочном пространстве, они создают атмосферу то ли магического театра, то ли дома для сумасшедших. Эти «жуткие» объекты создаются автором с использованием как материальных предметов, так и цифровых медиа. Звук и видео, наряду с движущейся проекцией лица или отдельных его частей, играют важную роль в создании эмоционального фона работы, раскрывающегося на контрасте со статичным «телом» куклы. Куклы Оурслера обнаруживают свои корни в традициях вуду и сюрреалистических экспериментах, но одновременно и являются продуктом культуры постмодернизма, размышлением на тему интеграции новых медиа в жизнь человека.

Подводя итог вышесказанному, следует отметить, что в актуальных и медийных практиках образ куклы получает дополнительную семантическую нагрузку, а интерес к сюрреализму можно рассматривать, как попытку переосмыслить неразрешенные в течение века исторические вопросы, через которые рассматриваются и явления нового времени. Каждый художник находит в сюрреализме что-то для себя. Так, для Яна Шванкмайера он становится базисом для формирования собственного стиля, Синди Шерман в своем творчестве затрагивает тему социальной и гендерной идентичности, а Тони Оурслер ставит над зрителем психологический эксперимент. Важно отметить также и то, что помимо разработки «вечных» социокультурных тем, в творчестве художников постмодерна проявляются вопросы, характерные для новой эпохи, например, воздействие массового производства и средств массовой информации на самосознание. Подобное расширение границ

А.В. Волкова *Сюрреалистическая традиция репрезентации куклы
в актуальном визуальном и медийном искусстве*

проявляется и в самом образе куклы, которая по-прежнему представляет собой семантический коллаж, использовавшийся сюрреалистами, но превратившейся в медиаколлаж. Эта трансформация не изменила его сути – соединения разных семантических пластов в одном объекте – но позволила значительно усилить эмоциональный эффект. Куклы Синди Шерман, Яна Шванкмайера и Тони Оурслера возвращают нас к «жуткому», но заставляют переживать этот эффект с новой силой. Таким образом, мы наблюдаем как сюрреалистическая традиция репрезентации куклы в их творчестве мутирует, а сама кукла становится анимированным персонажем, существующим в параллельной миру «медиареальности».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Е.* Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины 20 века / *Е. Андреева.* – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 584 с.
2. *Бретон А.* Первый манифест сюрреализма 1924. [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – 2002. – Режим доступа: <http://www.staratel.com/pictures/surreal/manifest.html>
3. *Герман М.* Модернизм: Искусство первой половины 20 века / *М. Герман.* – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. – 480 с.
4. *Деникин А.* ВидеоАрт / Видеохудожники. Альбом с текстовыми вставками и комментариями, эл. издание. – Москва: Videoart digital std., 2013. – 110 с.
5. *Долин А.* Ян Шванкмайер: «Доктор кукольных наук» [Электронный ресурс]. – Электрон. журн. – 2009. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2009/09/n9-article13>
6. *Козлова А.А.* Синтез приёмов анимации, коллажной техники и инсталляции в кинематографе Яна Шванкмайера / *А.А. Козлова* // Артикульт. 2014. 15(3). С. 45-53.
7. *Кулик И.* Потек сознания. Тони Оурслер на Винзаводе / *Ирина Кулик* // Коммерсантъ – 2008. – 13 нояб. (№185) – С. 21.
8. *Левитова В.* Ян Шванкмайер сквозь призму чешской культуры [Электронный ресурс]. – Электрон. журн. – 2005. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/328/>
9. *Лотман Ю.* Куклы в системе культуры / *Ю. Лотман* // Избранные статьи: в 3-х тт. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. – С. 377-380.
10. *Мазин В.* Техника и призраки: Виктор Мазин о «жутком» у Фрейда [Электронный ресурс]. – Электрон. журн. – 2014. – Режим доступа: <http://special.theoryandpractice.ru/unheimlichkeit>
11. *Смолянская Н.В.* Между эротическим и «жутким»: куклы Синди Шерман / *Н.В. Смолянская* // Артикульт. 2012. 6(2). С. 1-10.
12. *Хопкинс Д.* Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение / *Д. Хопкинс.* – Москва: АСТ-Астрель, 2009. – 221 с.
13. *Шень-Жандрон Ж.* Сюрреализм / Пер. с фр. С. Дубина. – Москва: НЛЮ, 2002. – 416 с.
14. *Brehm M.* The Body and its Surrogates / *Cindy Sherman.* – Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 1996. – 135 p.
15. *Ghiselin B.* The creative process: a Symposium. – California: University of California Press, 1952. – 153 p.
16. *Hames P.* Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer. – London: Wallflower press, 2008. – 247 p.
17. *Jones A.* Tracing the Subject with Cindy Sherman / *A. Jones* // *Cindy Sherman Retrospective / essays by Amanda Cruz, Elizabeth A.T. Smith, Amelia Jones.* – Chicago and LA: The Museum of Contemporary Art, 1997. – P. 33-35.
18. *Kantor T.* The Theatre of Death: A Manifesto, in *Huxley and Witts, ed. The Twentieth-Century Performance Reader (2nd edition).* – London and New York: Routledge, 2002. – 253 p.
19. *Krauss R.* Bachelors. – Cambridge: The MIT Press, 2000. – 228 p.
20. *Krauss R.* Cindy Sherman: 1975-1993. – New York: Rizzoli International Publications, 1993. – 246 p.
21. *Morris C.* The Education of Cindy Sherman. – Saint Louis: Contemporary Art Museum St. Louis, 2005. – 56 p.
22. *Pennington L.* Face to Face // *Face to Face exhibition catalogue.* – Aarhus: ARoS Aarhus Kunstmuseum. Mar. 2, 2012. – P. 7-16.
23. *Schor G.* Cindy Sherman: The Early Works 1975–1977: Catalogue Raisonné. – Ostfildern, Vienna and New York. – 2012. – 375 p.
24. Surrealism // *Encyclopædia Britannica Online [Electronic resource].* – Electronic data. – 2015. – Mode access: <http://global.britannica.com/art/Surrealism>
25. *Tony Oursler [Electronic resource].* – Electronic data. – 2014. – Mode access: <http://www.tonyoursler.com/>

A. Volkova *Surrealistic dolls*
in the contemporary visual and media arts

26. Tribe M. *New Media Art – Introduction*. – Brown University Wiki: Art, Technology and Culture Colloquium [Electronic resource]. – Electronic data. – 2007. Mode access: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/New%20Media%20Art%20-%20Introduction%20-%20Mark%20Tribe%20-%20Brown%20University%20Wiki.pdf>

REFERENCES

1. Andreeva E. *Vse i Nichto: simbolicheskie figuryi v iskusstve vtoroy polovinyi 20 veka* [All and Nothing: Symbolic figures in the art of the 1950-2000s]. Saint-Petersburg, Ivan Limbakh, 2011.
2. Brehm M. *The Body and its Surrogates. Cindy Sherman*. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1996.
3. Breton A. *Pervyyi manifest syurrealizma 1924* [First Surrealist Manifesto]. E-source: <http://www.staratel.com/pictures/surreal/manifest.html>
4. Denikin A. *Video Art / Videohudozhniki. Albom s tekstovymi vstavkami i kommentariyami* [Video artists. Album with text and comments]. Moscow, Videoart digital std., 2013.
5. Dolin A. *Yan Shvankmayer: «Doktor kukolnyih nauk»* [Jan Svankmajer: “Dr. of Puppet Sciences”]. E-source: <http://kinoart.ru/archive/2009/09/n9-article13>
6. German M. *Modernizm: Iskustvo pervoy polovinyi 20 veka* [Modernism: Art of the first half of the 20th century]. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika, 2005.
7. Ghiselin B. *The creative process: a Symposium*. California, University of California Press, 1952.
8. Hames P. *Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer*. London, Wallflower press, 2008.
9. Hopkins D. *Dadaizm i syurrealizm. Ochen kratkoe vvedenie*. [Dada and Surrealism]. Moscow, AST-Astrel, 2009.
10. Jones A. *Tracing the Subject with Cindy Sherman*. Chicago and LA, The Museum of Contemporary Art, 1997. P. 33 – 35.
11. Kantor T. The Theatre of Death: A Manifesto, in *Huxley and Witts*, ed. The Twentieth-Century Performance Reader (2nd edition). London and New York, Routledge, 2002.
12. Kozlova A. *Sintez priyomov animatsii, kollazhnoy tehniki i installyatsii v kinematografe Yana Shvankmayera* [Synthesis techniques of animation, collage and installation technology in Jan Svankmajer films] in *Articult*. 2014. 15(3). P. 45-53.
13. Kulik I. Potek soznaniya. Tony Oursler na Vinzavode [Drip consciousness. Tony Oursler at Winzavod]. *Kommersant*. 2008, n. 185.
14. Krauss R. *Bachelors*. Cambridge, The MIT Press, 2000.
15. Krauss R. *Cindy Sherman: 1975-1993*. New York, Rizzoli International Publications, 1993.
16. Levitova V. *Yan Shvankmayer skvoz prizmu cheshskoy kulturyi* [Jan Svankmajer through the prism of Czech culture]. E-source: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/328/>
17. Lotman Yu. *Kuklyi v sisteme kulturyi* [Dolls in Culture]. Tallinn, Aleksandra, 1992.
18. Mazin V. *Tehnika i prizraki: Viktor Mazin o «zhutkom» u Freyda* [Machinery and ghosts: Viktor Mazin about Freud’s “The Uncanny”]. E-source: <http://special.theoryandpractice.ru/unheimlichkeit>
19. Morris C. *The Education of Cindy Sherman*. Saint Louis, Contemporary Art Museum St. Louis, 2005.
20. Pennington L. *Face to Face. Face to Face exhibition catalogue*. Aarhus, ARoS Aarhus Kunstmuseum. Mar. 2, 2012. P. 7-16.
21. Schor G. *Cindy Sherman: The Early Works 1975–1977: Catalogue Raisonné*. Ostfildern, Vienna and New York. 2012.
22. Shenye-Zhandron Zh. *Syurrealizm* [Surrealism] Moscow, NLO, 2002.
23. Smolyanskaya N. *Mezhdru eroticheskim i zhutkim: kuklyi Sindi Sherman* [Between the erotic and the uncanny: Cindy Sherman’s doll] in *Articult*. 2012. 6(2). C. 1-10.
24. Surrealism. *Encyclopædia Britannica Online*. E-source: <http://global.britannica.com/art/Surrealism>
25. *Tony Oursler*. E-source: <http://www.tonyoursler.com/>
26. Tribe M. *New Media Art – Introduction*. Brown University Wiki: Art, Technology and Culture Colloquium. E-source: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/New%20Media%20Art%20-%20Introduction%20-%20Mark%20Tribe%20-%20Brown%20University%20Wiki.pdf>Текст статьи...Текст статьи...Текст статьи...Текст статьи...Текст статьи...Текст статьи...

В.Ф. Городецкая

магистр искусств по музыке, музыковед, дирижер

(штат Вирджиния, США)

veronica_gor@yahoo.com

МУЗА: ЗВУКОВОЙ АНАЛИЗ СТИХА

Музыкальное мышление в современной поэзии присутствует не в равной степени, но, начиная с Хлебникова, раннего Заболоцкого и Мандельштама, его присутствие возрастает, что обуславливает необходимость участия музыкального комментария при анализе современной поэзии. Филологический аспект теории звука в поэзии раскрывается на основе фундаментальных теоретических работ М.В. Панова и Ю.Н. Тынянова: Панов в «Фонетике» утверждает, что каждый звук поэтической ткани энергетически и семантически заряжен; Тынянов в «Проблемах стихотворного языка» представляет стих, как явление динамической вертикали. Поэзия Ольги Седаковой в равной мере сочетает мышление поэта и композитора, что делает необходимым использование музыковедческих приемов анализа и частичное заимствование устоявшихся музыковедческих терминов. На примере фрагмента стихотворения «Горная ода» и стихотворения «Миньона» исследуется метод звуковой работы Ольги Седаковой: построение с помощью звуковых связей глубинных уровней содержания. В результате проведенного исследования обосновывается формообразующая роль звука в поэзии: «В поэтической речи звук может быть непосредственно, а не через систему лексических и грамматических значений, связан со смыслом» (М.В. Панов).

Ключевые слова: Ольга Седакова, поэзия, музыка стиха, анализ поэзии, музыкальный комментарий

Musical thinking in contemporary poetry is present in unequal degrees, however, beginning with Khlebnikov, early Zabolotsky and Mandelstam, its presence increases, which makes the participation of musical commentary essential to contemporary poetical analysis. The philological aspect of the theory of sound in poetry is disclosed on the basis of fundamental theoretical works of Panov and Tynianov: Panov, in his "Phonetics", states that every sound of the poetic tissue is charged both energetically and semantically; Tynianov in "The Problems of Poetic Language" understands verse as a dynamic vertical phenomenon. Olga Sedakova's poetry equally combines the thinking of the poet and the composer, which makes the use of method of musicological analysis and established musicological terms necessary. The method of sound work was explored by poetic analysis of the fragment of the poem "The Mountain's Ode" and the poem "Mignon"; both poems are the examples of the sound work of Olga Sedakova, who builds on the deepest levels of content, by the help of sound relations. The study substantiates formative role of sound in poetry: "In poetic language, the sound is connected to meaning, not through a lexical and grammatical system, but directly." (Panov)

Keywords: Olga Sedakova, poetry, music of poetry, poetry analysis, musical commentary

ВСТУПЛЕНИЕ

Композиторское творчество связано с явлением в сознании композитора музыкальных мыслей в виде попевок, мотивов, музыкальных фраз и даже законченных произведений (Шнитке «Sanctus», «Requiem»). Такие музыкальные мысли могут являться и маститым композиторам, и детям. Бывает ребёнок и нотной грамоты-то ещё не знает, но страстно желает записать услышанный музыкальный образ. А что, если это не мелодия, а звук? И явился он не композитору, а поэту? Тредиаковский: «Поэту важен токмо звон...» [Седакова 2010, 3, 512]; Эйхенбаум: «Звуки в стихе существуют вне связи с образом и несут самостоятельную речевую функцию» [Эйхенбаум, 1925]. О явлении звука, предваряющем стихотворение, сохранилось множество свидетельств, которые приводит Ольга Седакова в инаугурационной речи по случаю присвоения звания Доктора богословия *honoris causa*. Ею перечисляются имена поэтов: Пушкин, Баратынский, Блок, Мандельштам, Заболоцкий, Пастернак, Ахматова, в творчестве которых звук – важнейшая направляющая, определяющая сила [Седакова 2010, 3, 136-137].

© Городецкая В.Ф., 2016

В 20-х годах XX века тема музыки стиха была серьёзным предметом исследования. Далее, вторгаясь в искусство бюрократия – сталинская опричнина – снующая здесь и там, и устанавливающая свои нормы и порядки, наложила вето на дальнейшую разработку и изучение темы звука. И сейчас ещё в той манере, в которой редактируются статьи, чувствуется до боли знакомая манера «железного занавеса»: статья должна быть написана определённым образом, слогом, только определенной звучностью, иначе это ненаучно, иначе статья издана быть не может.

Но в первой четверти XX века статьи по теме «музыка стиха» писались самыми разными стилями, каждому автору разрешалось сохранять свою манеру, и об этом времени ни с чем не сравнимой свободы вспоминали художники различных видов искусств. И донныне мы помним имена филологов и искусствоведов, которые занимались музыкой стиха: Бернштейн, Эйхенбаум, Флоренский. Они касались в этой связи творчества поэтов раннего русского классицизма: Ломоносова и Державина. К ним прибавлялись наблюдения о творчестве позднейших поэтов, Тютчева и Фета. И поэты, и исследователи их творчества сходились на мысли, что есть особый тип поэтического дара, в глубине которого, в корнях, заложено чувство античности. Оно-то и роднит столь разных по стилю поэтов отдаленных эпох. Звук и лад античности в высшей степени присущ дару Ольги Седаковой. Муза является символом этого античного корня, античной общности, поэтому данная статья носит название «Муза».

Музыкальное слышанье поэзии – редчайший дар, который ещё надлежит осмыслить, и эта статья делает определенные шаги в этом направлении. Одним из её достоинств является звуковой анализ фрагмента «Горной оды» и стихотворения «Миньона». Разборы стихотворений Ольги Седаковой показывают, как практически можно подходить к проблеме анализа звуковой материи стиха.

Поэты могут обладать музыкальностью в большей или меньшей степени. В статье Седаковой «Вокализм стиха», в сделанных автором графических разборах гласных понятно, что, скажем, Блок обладал музыкальным даром в большей степени, Брюсов – в меньшей. Брюсов был прекрасным аналитиком, он не мог не видеть, что у него нет гибкости и разнообразия в звучании гласных, но при всем своем аналитическом аппарате он не мог этого исправить, а для Блока музыкальность поэзии была естественным, непринужденным дыханием, свойственным его Музе. Становится понятным, почему в эссе об Александре Величанском Седакова говорит, что не музыкальный дар в наших руках, а, скорее, мы в его. Поэт, который не музыкой движем, никогда не сможет имитировать музыкальность, точно так же как поэт, который слышит звук, как приходящую и входящую из космоса данность, никогда не сможет её игнорировать.

Называя дар Ольги Седаковой «даром пограничных состояний», я имею в виду синтез поэтического и музыкального начала, который был характерен для ранних античных аэдов, аккомпанировавших своим стихам на лире, и исполнявшим их нараспев. Исследованию поэзии Ольги Седаковой и звуку, как первооснове её поэтического творчества, посвящена настоящая работа.

ТРОСТНИК

Поэтический дар Седаковой по преимуществу музыкален. Как дар пограничных состояний, он пограничен и в этом. Бах мыслил себя богословом в музыке, его язык – музыка – стал материей богословия. Седакова пишет музыку стихами, её материя – стихи – никогда не забывают о Музе, которая прислушивается к звуку стиха. Богословие важно, но музыка – как тишина, свет и молчание, как «вещь неизреченная» – важнее.

Каждую систему определяет то, что человек – музыкант, поэт, художник – принимает за первооснову. Когда поэзия за первооснову принимает звук, то и анализ должен строиться таким же образом. Муза – первооснова творчества Ольги Седаковой, в ней есть все необходимые составляющие для осмысления её поэзии. Это центральный, созидательный и соединительный образ.

«Муза»

В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила.
Она внимала мне с улыбкой – и слегка,
По звонким скважинам пустого тростника,
Уже наигрывал я слабыми перстами
И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов.
С утра до вечера в немой тени дубов
Прилежно я внимал урокам девы тайной,
И, радуя меня наградою случайной,
Откинув локоны от милого чела,
Сама из рук моих свирель она брала.
Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.

1821, Александр Пушкин

В образе Музы заключена основная идея метода анализа: тростник как динамическая вертикаль стиха. Накладываясь друг на друга, как при звучании флейты, звуки усиливают свои магнетические свойства. В статье предпринята попытка раскрыть метод более подробно.

В своём труде «Проблема стихотворного языка» [Тынянов 1924] Тынянов говорит о тесноте ряда, благодаря которому возникает динамизация поэтической ткани стиха, материи во всех проявлениях, от мельчайшего составляющего: звука, фонемы, до стихотворения в целом. Такая динамизация возникает из-за графики стихотворения (традиционной вертикали) и из-за рифмы на концах строк. Оттолкнувшись от этой идеи Тынянова, мы строим следующую логическую ступень: теснота ряда – это тростник Музы, в который звуки вкладываются не горизонтально, как при написании, а вертикально, как при музицировании на продольной флейте, дудочке, тростнике. Панов в учебнике по фонетике тоже касается проблемы динамизации [Панов 1979, 236–237]. Он приходит к заключению, что каждый звук, каждая фонема наделяется повышенным магнетизмом и способна творить словесное кружево, соединяя с помощью магнетической силы звука одинаковые или созвучные гласные и согласные. В новые функциональные связи вступают одинаковые звуки и звуки акустически подобные.

В творчестве Седаковой звуковой метод превратился не только в основной композиционный принцип, но практически в творческое кредо поэта. Это не значит, что он возник на пустом месте: у метода есть глубокие исторические корни. Так в творчестве Шнитке полистилика, как композиционный приём, стала творческим кредо композитора. Однако это не значит, что она была незнакома композиторам прошлого: Шнитке обосновал полистилистику теоретически и провел ее в своем творчестве как основную творческую концепцию.

Ольга Седакова писала стихи с младенчества. Можно распознать её характерную музыкальную интонацию в самых ранних отроческих стихах, и воскликнуть: «Это она! Это её голос!» – не поясняя особенно кто это «она», и кого мы имеем в виду: Музу или Ольгу Седакову. «Тростник был оживлен божественным дыханьем...» (Поэт, как мы выяснили, сравнивается и с тростником, а сама поэзия – со звуком – он ведь тоже тростник, музыкальный инструмент божественного дыханья.) Но затем, внимательно читая эссе Седаковой, посвящённые творчеству разных поэтов прошлого, мы везде замечаем её ищущий взгляд. Друзьями ей стали те поэты прошлого, у которых было такое же взыскательное музыкальное ухо: «Не любящим музыку тварям не верь», – читаем в «Похвале поэзии». «Я имею в виду поэзию, какой мы ее застали, – поэзию светскую и индивидуальную, как скажет историк литературы, более того – поздний цвет этой традиции, поэзию, часто предпочитающую смыслу «токмо звон» и всем своим темам – внетематическую напряженность

момента, в котором нечто воплощается и понимание разворачивается вместе со своими словами. Я не только люблю эту поэзию, но не люблю тех, кто ее не любит» [Седакова 2010, 3, 80].

Историческая перспектива её взгляда – это тоже вертикаль, тоже тростник. Он возникает благодаря родству с поэтами других эпох, имеющими аналогичный музыкально-поэтический дар. Этот взгляд описал в небе арочный свод от нашего времени до начала лирики, пропетой в стихах Сафо. По музыкальному принципу выстраиваются два уровня: от Данте к Рильке, Элиоту, Клоделлю и Целану; и от Пушкина (которому предшествуют очень важные для нашей темы: Ломоносов, Тредиаковский и Державин) к Хлебникову и Мандельштаму. Оба эти уровня довольно самостоятельны, оба приводят к поэзии Седаковой, и оба наделены тем звучащим космосом (строем), который восходит к лире-барбите Сафо.

Тростник возникает не только с помощью графики, но и с помощью рифм. Рифмы образуют край, так что движение от края определяет любую рифмо-содержащую поэзию. А движение от края – это движение обращённое, движение обратимого времени и пространства. Так мы приходим к мысли, что обратная перспектива свойственна самой природе поэзии, где рифма играет роль границы или вертикали.

Сама эта граница требует пристального внимания: на краю строки справа находится формообразующая сила звуковой природы! Ведь что на самом деле рифмуется? Что обозначается этими разнообразными формулами, например, А–В–В–А–С–d–С–d–Е–Е (формула 10-ти строчной классической русской оды)? Звук, конечно! Рифмуется звук, иногда – длинная рифма – протяжённое созвучие музыкальной природы. И то, и другое изображается иногда точно, а иногда – не точно, омонимически. Так же как теория стоп дает свою терминологию метру (ритму), так фонетика делится своей терминологией со звуковым содержанием. И в этом узелке, на краю строки, яснее всего проявляется образ Музы. Муза немислима вне танца! Её космическая природа танцевальна. Её легкий шаг, небесный жест продиктован танцем. А жест, в свою очередь, – это древнейшая форма молитвы. «Жест, поза, как знают антропологи, – древнейшая форма религиозного выражения, первая форма молитвы» [Седакова 2016].

Рифма предстаёт подобием каденции в музыке, и так же, как каденция в музыке, рифма определяет звуковую структуру правого ряда стихотворения. В «Менуэте» Леопольда Моцарта (отца великого композитора) в конце четырёхтактного построения даётся каденция, которая предполагает поклон в танце (рис. 1).



Рис. 1

В лекции «О женском образовании» Лотман говорил о том, как будущие фрейлины, выпускницы Смольного института получали дипломы об окончании из рук Императора или членов Императорской семьи. Они должны были весь длинный зал пройти вспять, лицом к августейшей особе, совершая различные реверансы через каждые три шага, и все эти реверансы имели символическое значение, выражали какое-то понятие, как то верность, благодарность, почтение, выражение восторга красоте и величию августейшей особы и прочее, и прочее.

Античная музыка наверняка тоже имела свои установленные каденции. Вероятнее всего они совпадали с концами строк и так же играли формообразующую роль. У меня была идея: а нельзя ли через множество дошедших до нас изображений на вазах, рельефах и барельефах понять, что

представлял собой античный ритуальный танец? К сожалению, все искусствоведы сходятся на мысли, что в нашем распоряжении таких сведений недостаточно. Однако было интересно и даже весело, когда моё движение навстречу артефактам в изобразительном искусстве столкнулось со встречным движением тех, кто занимается реставрацией античного танца, и я прочла следующие строки: «Основным источником информации относительно ритмического рисунка танца является основной размер древнегреческой поэзии. В древних языках, таких как греческий, латинский и санскрит, музыкальный размер базируется на стихотворном размере, и определяется короткими и длинными слогами. Поэтому, изучая эти ритмы, можно получить представление о ритмах древнегреческих танцев».

Это лишь свидетельствует о том, что поэзия, музыка и танец на уровне античной классики нерасторжимы, что это явления одного порядка и пытаться постигать их можно только в единстве и целостности.

В теории поэзии остро не хватает терминов, которые совершенно обычны и незаменимы при анализе музыкальной формы. Необходимы такие термины как модуляция, далекие и родственные тональности, предыкт (наиболее сильный из всех слабых, заударных слогов) и многие другие. С некоторыми терминами, предложенными Пановым, трудно согласиться. Например, звуки, которые дают свободное звучание [И, Э, А, О, У], он называет неконсонансными, а согласные – консонансными. Это ошибочное утверждение. Понятие консонанса – благозвучия – как раз подразумевает свободное звучание без преград. В музыке различают совершенные консонансы и несовершенные. Следует взять из теории музыки оба эти понятия и связать с формантами: высокочастотные и сильные фонемы назвать бы совершенными консонансами, гласные менее сильные и сонорные согласные – несовершенными, остальные согласные – диссонансами. Диссонансами следует назвать те неустойчивые, напряжённые звуки, произнесение которых связано с преодолением преграды во рту.

Но это единственный момент острого несогласия с теорией Панова. В дальнейшем, при звуковом анализе стиха, мы будем пользоваться теми терминами, которые ввёл Панов в своей работе о фонетике, так как значение акустической теории трудно переоценить.

ВВЕДЕНИЕ В ЗВУКОВОЙ АНАЛИЗ.

ПОДГОТОВКА ИНСТРУМЕНТОВ АНАЛИЗА

Анализ стихотворного языка необходимо начать с подготовки инструментов анализа. С помощью двух цитат, взятых из авторитетных работ, на которые опираются филологи в течении уже нескольких поколений, мы выводим научное обоснование звукового анализа стиха.

В чем состоит суть анализа? Показать как звук объединяет слова по горизонтали и вертикали по принципу подобия (звукового магнетизма), как между одинаковыми и подобными фонемами возникает звуковой коридор. Повтор ритмический является отличительным свойством стихосложения, повтор звуковой является отличительным свойством музыкального содержания. Работы Панова и Тынянова помогают разработать необходимый фундамент для звукового анализа.

«В поэтической речи звук может быть непосредственно (не через систему лексических и грамматических значений) связан со смыслом.

Эту мысль удачно выразил Ю. М. Лотман: “Отношение слова и звука в стихе отлично от подобного отношения в разговорном языке”. В стихе лексическое значение переносится на отдельный звук. Фонемы, составляющие слово, приобретают семантику этого слова ... Каждый звук, получающий лексическое значение, приобретает независимость, самостоятельность... И вот эти, семантически нагруженные, фонемы становятся кирпичами, из которых снова строится это же слово. Грубо этот процесс можно представить в следующем виде: некое слово (например, стол) разделяется на составляющие его фонемы: с, т, о, л. Каждая из них получает и лексическую нагрузку слова:

с → с' ~ стол
 т → т' ~ стол
 о → о' ~ стол
 л → л' ~ стол,

где с', т', о', л' – это уже не обычные фонемы, с которыми мы имеем дело в обычном языке – они вторичны, образованы на основе раздробленной лексической единицы и несут в себе ее значение. Из этих элементов составляется слово вторичное: стол → с'т'о'л' ... По семантической насыщенности, оно резко отличается от слов обычного языка”.

Поэзия умеет превращать звуки в самостоятельные смысловые единицы. Обозначающее становится вместе с тем и обозначаемым. Различие между ними преодолевается.

Отсюда – один шаг до явной, открытой, декларируемой в поэтическом тексте семантизации отдельного звука.

В. В. Хлебников видел в звуке [л] (и [л']) выражение определенного содержания: эти звуки показывают отвесное движение, остановленное плоскостью, поперечной движению. Этой идее посвящено “Слово о Эль”:

Когда зимой снега хранили
 Шаги ночные зверолова,
 Мы говорили: это лыжи.
 Когда волна лелеет челн
 И носит ношу человека,
 Мы говорили – это лодка...
 Когда лежу я на лежанке,
 На ложе лога, на лугу,
 Я сам из тела сделал лодку,
 И лень на тело упадает.
 Ленивец, лодырь или лодка, кто я?
 И здесь и там пролита лень.
 Эль – путь точки с высоты,
 Остановленный широкой
 Плоскостью...
 Таков силовой прибор,
 Скрытый за Эль.

Образ в поэтической речи может создаваться одним только звучанием – настолько пронизана смыслом, эмоциями, настолько значительна фонетика стиха...» [Панов 1979, 236–239].

Вторая важная цитата из работы Тынянова «Проблема поэтического текста»: «Сигналом ритма, т.е. стиха, выступает здесь графика, показывающая единство стихового ряда...

Единство ряда обуславливает особо тесное взаимодействие между объединенными в нем словами – тесноту стихового ряда. Единство и теснота ряда перегруппировывают семантико-синтаксические связи и членения, так что решающую роль приобретает система взаимодействия между тенденциями стихового ряда и грамматического единства; слово, будучи результатом двух рядов, словом речевым и словом метрическим, динамизируется (усложняется, становится затрудненным); то же можно сказать и о предложении» [Тынянов 1924].

Цитата из «Фонетики» М.В. Панова даёт важную опору в том, что каждый звук поэтической ткани самостоятелен, что даже в составе слова («стол») он энергетически и семантически заряжен. Цитата из «Проблемы стихотворного языка» представляет стих как явление динамической вертикали.

На пересечении той и другой мысли, доказанной авторами в их работах, обретается та искомая идея, что фонемы, как заряженные частицы, способны образовывать звуковую вертикаль стиха, объединяя одинаковые и подобные звуки. Под «подобными» звуками я подразумеваю звуки одной

акустической природы, входящие в одну группу по артикуляционной классификации Панова. Как говорит об этом Седакова: «Вполне звук слова, слово как звук пробуждается в стихе. Можно вспомнить замечание Мандельштама в “Разговоре о Данте” о том, что слово – это долгий путь, который мы проделываем во сне: сказав солнце и получив смысловый результат, мы не замечаем, как проделали весь этот путь. В поэзии, в руках поэта слово заставляет нас проснуться и пережить въяве, как долг путь слова от звука к “смыслу” – и как он неслучаен. Самый путь может показаться нам гораздо интереснее, чем конечный пункт назначения, потому что какой это пункт? Мы “поняли”: мы сличили это слово с чем-то в уме и соединили его с какой-то вещью в мире. Вот и всё. Куда интереснее, каким образом мы шли к этому» [Седакова 2010, 3, 196].

ТЕСНОТА РЯДА И ЭНЕРГИЯ ЗАРЯЖЕННЫХ ФОНЕМ

«Это звук, неудержимо, фатально направленный к значению».

(О.А. Седакова. «Поэзия и антропология»)

После того, как теоретически определены инструменты анализа, самое время обратиться к практике.

Где высотА сама себя игрАет
на мАленьком органе деревЕнском
и на глазАх лазурь изображАет,
но гОлосом не взрослым и не жЕнским –
а гдЕ-нибудь в долине удивлЕнной
водОй, перебегающей повсЮду,
МорАвии, Баварии зелЕной
перемывАя чистую посУду,
там в кАменный кувшин с колоколАми
упрЯтано готическое плАмя.

О.А. Седакова «Горная ода» (фрагмент)

В первом десятистишье Оды раскачивается колокол. Этот колокол диктует макроритм стихотворения, который в музыке называется тяжёлый и лёгкий такт. Понятие такта есть и в поэзии: оно означает, сколько раз стопа повторяется внутри строки. Благодаря макроритму многие слова остаются целиком безударными. По выделенным ударениям можно заметить, что звук подчёркивает форму: музыкальную трёхчастную репризную форму, где в середине десятистишья преобладают ударные гласные [О] и [Е], а в крайних частях – безграничная высота [А].

Теперь посмотрим линию согласных. В первой строке выделяется согланный звук Р – один из четырёх резких по акустической классификации Панова. Он появляется в слове «играет», связанном с представлением об игре на музыкальном инструменте, хотя само слово «музыка» (вместо него использован символ – «готическое пламя») в этой части не появляется. Продлится ли линия развития «Р» дальше? Станет ли звук плодоносить? Видимо, стоит ответить утвердительно.

играет – органе
играет – деревенском
играет – лазурь
играет – изображает
играет – не взрослым
играет – перебегающей
играет – Моравии
играет – Баварии
играет – перемывая
играет – упрято

В одной из своих работ о звуке, Ольга Седакова приводит пример из Пушкина: «В багрец и золото одетые леса». Сюда же можно по аналогии добавить «Роняет лес багряный свой убор...». В первом

десятистишии Оды мы видим звучание согласных близкое пушкинскому.

Дрожащий [Р], смычный носовой [М], смычный взрывной [Б] являют группу медных духовых, которые особенно красочно звучат в точке золотого сечения: «МорАвии, Баварии зелЕной перемывАя...» затихая эхом к концу десятистишья «упрятано готическое пламя».

Ещё одна плодоносная вертикаль проходит от слова «высота». Поэт протягивает сквозную интонационную нить от звукосочетания [В], [ВЫ]:

высота – взрослым
 высота – Баварии
 высота – перемывая
 высота – кувшин
 высота – повсюду

«Колокол» гудит вниз и создаёт, как ему и положено, эхо по всей окрестности.

колокол(ами) – голосом
 колокол(ами) – органе
 колокол(ами) – в долине
 колокол(ами) – водой
 колокол(ами) – готическое
 колоколами – каменный
 колоколами – Моравии

С правого края первое десятистишье замыкает «длинная рифма». «Длинной» она называется потому, что состоит не из одного слова, а из двух и более слов:

себя играет – лазурь изображает
 органе деревенском – не взрослым и не женским
 кувшин с колоколами – готическое пламя
 перебегающей повсюду – чистую посуду
 в долине удивленной – Баварии зеленой

Звуковой повтор на близком расстоянии усиливает звучность всех составляющих рифмы, благодаря чему в словосочетаниях появляется неожиданный подтекст, дополнительное смысловое содержание. Это происходит не всегда, но иногда – сильно и пронзительно. Например, как в Девятом стихе:

стояли и молчали – напрасно обещали
 из случайной смерти – не пробовал на свете
 чашку с белым светом – позабудь об этом

Но «Горная ода» особенна тем, что рифма проходит не только по правому краю, но и по левому. И это совершенно поразительное явление! В интервью «Что такое музыка стиха?» Ольга Седакова говорит: «Обязательная рифма в конце строки – глядя исторически – относительно недавняя стихотворная форма (вообще говоря, рифма не обязательно должна располагаться в конце; могут рифмоваться и начала стихов, но теперь это забытая техника)» [Седакова 2013].

Может это и «забытая техника», но только не автором «Горной оды» и этих слов, потому что левосторонняя рифма в стихотворении не только явственно прослеживается, но имеет свой тайнозамкнённый смысл:

где высота – на маленьком органе (осевая симметрия)
 на глазах – голосом – где-нибудь (симметрия)
 водой Моравии – перемывая (рифма)
 там – упрятано (симметрия)

Таким образом, на примере Первой части «Горной оды» видны возможности звукового анализа. Вспомним мысль М.В. Панова о том, что в поэзии, даже внутри слова («стол») звуковые элементы получают независимый энергетический заряд. И положение Ю. Тынянова о том, что теснота ряда динамизирует вертикаль. Мы доказали оба положения на анализе гласных и согласных. В Первом

стихе «Горной оды» самостоятельный заряд звуковой активности получили звуки [P][и [B] ([BY]). Снизу вверх поднялся звуковой комплекс от «колокола» с опорой на созвучие [ОЛО].

«Почему я начинаю с гласных, со звуков вообще? Прежде всего, потому, что с них, с отзвука, с эха начинал сам Величанский. Во-вторых, потому, что этого в стихах не подделаешь. Звуковое устройство стиха не в наших руках: скорее мы – в его (за исключением, может быть, рифмы – самой непоэтической составной стихотворной ткани; кстати, рифме Величанский не уделяет большого внимания). И наконец, потому, что в классической поэзии звук – не что иное, как месторождение ее смысла» [Седакова 2010, 3, 542].

ЗВУКОВАЯ МОДУЛЯЦИЯ

В более крупных по форме стихотворениях возникает проблема звукового перехода от одной строфы к другой. В стиховедении нет термина для этого, и поэтому мы будем широко применять термин «модуляция», взятый из теории музыки, где «модуляция» понимается как переход из одной тональности в другую. При этом различают четыре стадии перехода: начальным и завершительным этапом является переход из *исходной тональности* в *новую тональность* посредством общего для двух тональностей *посредствующего аккорда* и *модулирующего аккорда*, звуки которого не входят в звукооряд исходной тональности.

Когда предметом разговора является не музыка, а поэзия, термин «модуляция» следует понимать расширительно: 1) переход от одной темы к другой по содержанию или по звучанию; 2) преодоление графического членения стихотворения на строфы; 3) средство сквозного развития. Когда звуковая гармония или логика звукового развития не приводит к смене тематического содержания – это связующая, постепенная модуляция между строфами стихотворения. Когда соединение по звуковому принципу приводит к серьезному сдвигу в содержании, когда соединяются сюжеты, вовсе не связанные друг с другом – это энгармоническая модуляция.

Пльви, как раненый Тристан,
перебирая струны ожидания,
играя небесам, где бродит ураган,
игру свободного страдания.

И малая тоска героя
в тоске великой океана –
как деревушка под горою,
как дом, где спать ложатся рано,
а за окном гудит метель.

Метель глядит, как бледный зверь,
в тысячеокие ресницы,
как люди спят, а мастерицы
прядут всеобщую кудель,

и про колхидское руно
жужжит судьбы веретено.

– Его не будет.
– Все равно.

Первая модуляция между океаном и зимней деревушкой (снег, белый цвет – символ смерти). А вторая – между деревушкой и колхидским руном. (В Колхиду отправились Аргонавты за золотым

руном.) Обе модуляции объяснимы через погребальный обряд и его семантику, но и семантическая модуляция не снимает ощущения скоростных спусков и подъемов энгармонизма. Лодка, в которой лежит Тристан, подобна дому, а дом по символике погребального обряда – это могила. Однако это могила героя, о котором будут помнить в веках. А потому золотое руно, как символ нетления, вечности, оказывается рядом с дереушкой и мастерицами.

ПОСТЕПЕННАЯ МОДУЛЯЦИЯ

После того, как мы определили самую далёкую, энгармоническую модуляцию, можем говорить о модуляции постепенной, у которой противоположная задача: сделать переходы в стихотворениях как можно более благозвучными и плавными. В стихотворении «Миньона» тоже есть правосторонняя и левосторонняя рифма, но на сей раз объектом нашего внимания будут связи-модуляции между строфами.

Звук Миньоны поразителен. Я думаю это одно из самых сильных поэтических впечатлений. И самое главное в работе Седаковой над звуком, как бы сказали композиторы-классики, – это сквозное интонационное развитие, которое совершенно преодолевает границы между строфами. Глубокие по смыслу звуковые связи делают понятными духовные корни стихотворения, когда, например, «говоренье о конце» связывается на дальнем расстоянии с «Отец, найди мне посошок». Или ещё одно очень сильное впечатление: «выжить – жизнь и стих» на очень далёком расстоянии, и таких связей много.

Название стихотворения взято из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», где Миньона (фр. *mignon* – миленький, славный, крошечный) – один из персонажей. Есть ещё один источник – музыкальный: песня Шуберта, Шумана и романс Листа, написанные на стихотворение Гёте «Песнь Миньоны», которая является частью романа. Перевод стихотворения для издания песни Шуберта на русском языке выполнен Б.Л. Пастернаком.

Обычно название стихотворения остаётся за скобками и не входит в звуковой анализ. Но если взять во внимание логику поэтического мышления, то, конечно, образ главного героя стихотворения включает его имя. Особенность ситуации в том, что самой героини нет (поэзия XX века отличается отсутствием лирического героя и конкретного содержания), а имя её – есть, и именно имя определяет первоначальный толчок звуковых предпочтений, как это видно в предлагаемом анализе. В имени Миньоны, как в зерне, сосредоточена звуковая палитра стихотворения.

Миньона – говоренье
 Миньона – молчанье
 Миньона – свободу
 Миньона – состраданья
 Миньона – монеты
 Миньона – в воду

Ещё одно наблюдение, которое касается не только данного стихотворения, но целого ряда примеров, когда звук [Е] и варианты звука [Ц] связывается с образом смерти.

О семантике других гласных Ольга Седакова говорит в эссе об Александре Величанском. «Настоящий поэт (как говорили в иные времена, поэт милостью Божьей) обыкновенно знает, чем он занимается, где родина его дара. Настоящий читатель поэзии слышит, как в словах этого восьмистишия действует энергетическое поле гласного звука «У», ступающего к концу до предела (сгустки уст): это «У» связывает все четные рифмы: звук – слух – уз – уст, а во второй строфе – уже и нечетные: разлука – звука. Слышит хороший читатель, конечно, не только это, но мы остановимся здесь» [Седакова 2010, 3, 542].

В другом случае Седакова говорит о трагическом [А] у Аронсона («вершина холма»). Но для слышания и переживания поэзии важно не содержание и семантика отдельных звуков, а то, что вертикаль, которую образуют звуковые соотношения слов как раз и являет действие гармонии и

формы. «Форма не вещь: это сила», – пишет Седакова в работе «Поэзия и антропология» и, пожалуй, из всех афоризмов поэта – этот важнейший. Сила, как следствие присутствия формы, – это то, что животворит, что является «естественной мистикой» поэзии и это то, чего мы в поэзии сознательно или бессознательно ищем.

Модуляция Первой и Второй строфы.

Есть говоренье о конце –
как будто насмех при скупце
кидать монеты в воду.
Мой друг, растянем эту сласть!
достанет слов, чтобы не впасть
в молчанье и свободу.

Не замолчать: такая тьма
в молчанье! выжить из ума
от состраданья – или
от тяготенья век спустя
к тому, с кем общее дитя
до двери проводили.

Модулируют следующие звуковые связи:

говоренье – в молчанье
в молчанье – в молчанье
говоренье – от состраданья
говоренье – от тяготенья
растянем – достанет
растянем – от тяготенья
растянем – спустя
сласть – не замолчать
сласть – впасть
сласть – тьма
тьма – ума

Модуляция Второй и Третьей строфы.

Не замолчать: такая тьма
в молчанье! выжить из ума
от состраданья – или
от тяготенья век спустя
к тому, с кем общее дитя
до двери проводили.

Я вижу сад и общий сон,
где каждый плод позолочен,
как перстень обручальный,
смолы врачующий наплыв,
сучок обломанный, мотив,
подхваченный случайно:

Модулируют следующие звуковые связи:

Я вижу – выжить
от сострадания – перстень обручальный
дитя – мотив[ф]
дитя – ума
ума – смолы
ума – наплыв[ф]
ума – мотив[ф]
в молчанье – случайно
от сострадания – случайно
от тяготенья – перстень

Благодаря звуковой связности переход от Второго к Третьему стиху происходит постепенно, из-за чего и модуляция получила название «постепенной».

Модуляция Третьей и Четвертой строфы.

Я вижу сад и общий сон,
где каждый плод позолочен,
как перстень обручальный,
смолы врачующий наплыв,
сучок обломанный, мотив,
подхваченный случайно:

– Отец, найди мне посошок!
Ни зги в прошедшем и зрачок,
расширенный от страха.
И столько праха на губах,
как будто сели сорок прях
за смертную рубаху.

Модулируют следующие звуковые связи:

я вижу – ни зги
сучок – зрачок
сучок – посошок
сон – позолочен – зрачок
сон – позолочен – посошок
общий – обручальный – в прошедшем
подхваченный – расширенный – от страха
случайно – расширенный
о конце (из Первого) – Отец
перстень – Отец
Отец – мотив[ф]

Модуляция Четвертой и Пятой строфы.

– Отец, найди мне посошок!
Ни зги в прошедшем и зрачок,
расширенный от страха.
И столько праха на губах,
как будто сели сорок прях
за смертную рубаху.

В.Ф. Городецкая *Муза: звуковой анализ стиха*

И, плача, видели друзья,
как спотыкаясь и скользя
бредет мое дыханье
в исток стыдящийся ключа,
в горячий корешок луча,
в рожок повествованья.

Модулируют следующие звуковые связи:

посошок – зрачок – ключа
посошок – корешок луча
прях – друзья – скользя
праха – бредет
праха – в рожок
сели – плача
в прошедшем – плача
губах – луча
столько – скользя
столько – спотыкаясь
столько – дыханье
как будто – корешок
как будто – горячий
как будто – рожок
расширенный – спотыкаясь
расширенный – корешок
сорок – рожок
ни зги – скользя
ни зги – видели друзья

Связи на расстоянии:

я вижу (в 3-м) – ни зги (в 4-м) – видели (в 5-м)
я вижу (в 3-м) – рубаху (в 4-м) – дыханье (в 5-м)
сучок (в 3-м) – зрачок (в 4-м) – в исток (в 5-м)
сучок (в 3-м) – зрачок (в 4-м) – в рожок (в 5-м)

Видно, как во второй половине стихотворения, ближе к концу, нарастает плотность связей между строфами; как в первой половине стиха внутренние связи – основа, и некоторые даже могут не передаваться через границу между строфами, а во второй все уплотняется, сжимается, становится неразделимым. И ещё: усиливаются повторы, которые дают двукратное и трекратное усиление звучности; становится меньше гласных, меньше перепутьев звука. Звук унифицируется до одной унисонной дороги: я – друзья – плача.

Модуляция Пятой и Шестой строфы.

И, плача, видели друзья,
как спотыкаясь и скользя
бредет мое дыханье
в исток стыдящийся ключа,
в горячий корешок луча,
в рожок повествованья.

И я пойду, как жизнь и стих,
среди попутчиков святых,
но сторонясь и пряча
лицо, любимое толпой,
лицо, забытое тобой,
как лишняя удача.

Модулируют следующие звуковые связи:

и я – я вижу (из Третьего)
и я – выжить из ума (из Второго)
и я – в молчанье (из Первого и из Второго)
и я – от тяготенья век спустя (из Второго)
удача – луча
удача – ключа
удача – пряча
луча – попутчиков
плача – удача
плача – пряча
бредет – любимое
бредет – забытое
бредет – среди
среди – как жизнь и стих
корешок – среди
рожок – жизнь
дыханье – забытое
дыханье – святых
дыханье – спотыкаясь
дыханье – говоренье (из Первого)
дыханье – молчанье (из Первого)
исток – лицо
исток – стих
лицо – Отец (из Четвертого)
лицо – о конце (из Первого)

Что даёт звуковой анализ? Помимо чистого наслаждения от наблюдения за работой великого мастера, он даёт большее проникновение в мир лирики.

Звуковые связи действительно ощущаются как переплетение корней большого дерева, у которого остальные путники видят лишь крону. Вдруг показываются новые смыслы, наличие которых не предполагалось: поэт их предназначал для слуха внимательного читателя, но сохранил в укромном месте.

Что же касается музыки стиха, то она очень близка интонационному строю Шумана, слышны интонации шумановской песни, ведь на эти стихи писали многие композиторы (Шуберт, Лист, Чайковский), – но гораздо более полифонична. Звуковые пути гласных богато инструментованы: они не только насыщены фоническими связями, но драматизированы. Развитие связано с уплотнением звука за счёт повторов, при этом повторы не точные, а варьированные, а потому содержательно таковыми не ощущаются. (Сочетания слов типа «луча – ключа – плача – пряча – удача» не ощущаются как повтор, и тем не менее это звуковое усиление с помощью звукового повтора.) Благодаря этому усиливается звучность одних инструментов и ослабляется звучность других. После обращения к Отцу: «Отец, найди мне посошок» преобразуется лирическая линия:

герой становится всё более одинок «и я пойду», его путь – всё более глубок. И хотя это «и я» по-прежнему рифмуется с «друзья», но они остаются где-то совершенно в другой плоскости многомерного мира. Реально с героем остаются только «жизнь и стих» и лицо любимое – Отца, «лицо, забытое тобой, как лишняя удача».

Есть черты репризности: последнее шестистишие напоминает важнейшие звуковые связи «в молчанье», «говоренье», «о конце», но в целом форма, безусловно, воспринимается как живая, сквозная и драматически устремлённая к кульминации, форма на кресчендо. «Мне всегда был понятен только один вид композиции – на кресчендо. Восприятие само, по-моему, требует повышения напряженности смысла, звучания и организованности и не успокаивается даже на очень высоко взятом, но не превзойденном в последующем тоне». [Седакова 2010, 3, 67]

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Звук – это и горизонталь, и вертикаль поэзии Седаковой. Он определяет мелодию, гармонию и форму стиха, расстановку приоритетов в выборе своих по духу (по звуку) поэтов в поэтическом мире (это очень заметно по эссе о Величанском и о Мандельштаме) и ощущение себя в мироздании. И даже, я бы сказала, политическую позицию: нонконформизм. На эту тему есть ещё одно замечательное наблюдение, которым не перестаю утешаться. «В их мощи нет блеска», сказано о немецком нацизме времен его восхождения. Нет в такой мощи и еще кое-чего – звука. «Их мощь не звучит». Мы знаем это по нашему режиму периода его упадка. Все, что делают эти победительные режимы, в начале своем или в конце, не звучит. Какой бы монументальной громкости не набирали их фанфары и барабаны – не звучит. Оглушает, заглушает – на что все это, собственно, и рассчитано – но не звучит. Нечему звучать, нечему значить. Звучит совсем другое:

Ты не плачь, моя прекрасная,
я молиться научусь...

Звучит самозабвение и отрешенность». [Седакова 2010, 3, 543]

У меня было аналогичное чувство с учебником по русской истории. До 1917 года – всё понятно, а дальше... Дальше всё идёт каким-то трафаретным языком без событий, без людей, без судеб, без историй. Куда всё делось? При этом я «Новейшую историю» читала, читала про все Съезды, но внутреннего вопроса это как-то не снимало, молчаливый вопрос, обращённый в никуда, застрял без ответа. И только когда я оказалась в маленькой церквушке в Беркли (Калифорния), я поняла, что мне показали ответ. Передо мной в хоре стояли Путин, Струве, Бейзак, а свечи продавала профессор кафедры Русского языка Берклейского университета, Ольга Петровна Раевская-Хьюз. Вопросов больше не было.

Совершенно естественно, что исследователь языка, который задается вопросом: «Почему в истории СССР, истории КПСС всё так пошло и бездарно не звучит, почему так предательски и рабски фальшивит?», – должен рано или поздно обратить свой взор к истокам русской словесности.

В первом звуковом анализе мы использовали фрагмент «Горной оды» О.А. Седаковой, а «Горная ода» – это десятистрочная русская классическая ода, которую хорошо знали и применяли Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков и Державин. Ода – это песня, песенно-поэтический жанр. В поэзии Ломоносова очень слышны её античные корни. В их филологических спорах с Тредиаковским постоянно упоминаются имена римских авторов, они обсуждают проблемы перевода...

«Одно из наиболее увлекательных проявлений музыкальности поэзии Ломоносова – его виртуозное владение аллитерациями, ассонансами и другими способами инструментовки стиха, требовавшими не просто поэтической изобретательности, но и подлинно музыкального слуха. Ломоносов откровенно демонстрировал его в сатирических отповедях Тредиаковскому. Касались они предметов сугубо филологических: в первом случае спор велся о правилах окончаний имен прилагательных во множественном числе (Тредиаковский ратовал за старинные “ьи” и “ии”);

во втором – о произношении буквы “г” (Третьяковский полагал, что следует различать твердое и мягкое “г”, обозначая их разными буквами). <...>

Живописность и музыкальность ломоносовского стиха здесь таковы, что в XVIII веке почти ничего нельзя поставить рядом с этими строками:

Бургисты берега, благоприятны влаги,
 О горы с гроздами, где греет юг ягнят.
 О грады, где торги, где мозгокружны браги,
 И деньги, и гостей, и годы их губят.
 Драгия ангелы, пригожие богини,
 Бегущие всегда от гадкия гордыни,
 Пугливы голуби из мягкого гнезда,
 Угодность с негою, огромные чертоги,
 Недуги наглые и гнусные остроги,
 Богатство, нагота, слуги и господа.
 Угрюмы взглядами, игрени, пеги, смуглы,
 Багровые глаза, продолговаты, круглы,
 И кто горазд гадать и лгать, да не мигать,
 Играть, гулять, рыгать и ногти огрызать,
 Ногаи, б*лгары, гуроны, геты, гунны,
 Тугие головы, о иготи чугуны,
 Гневливые враги и гладкословный друг,
 Толпыги, щеголи, когда вам есть досуг.
 От вас совета жду, я вам даю на волю:
 Скажите, где быть га и где стоять глаголю?

Художественный замысел этого стихотворения – опять-таки чисто барочного свойства: для решения вполне специального филологического вопроса поэт творит целый мир, населенный разными народами и сословиями и призывает всю эту фантазмагорическую толпу в судьи и свидетели своей правоты. Обитатели сего причудливого мира, по-видимому, даже не догадываются о своем генетическом родстве, обусловленном наличием в их именах звука “г” в той или иной позиции.

Последнее стихотворение как нельзя лучше иллюстрирует концепцию поэтики барочного произведения, предложенную А.В. Михайловым: это концепция некоего “свода”, в котором максимально сближено научное и художественное». [Кириллина 2003]

Не будем забывать, что это время создания первого российского университета, это время, когда люди успешно пытались реализовать себя во многих областях знаний держа их перед своим умным взором в совершенной гармонии. Синтез искусств понимался на уровне университета, то есть поднимался до уровня системы образования. Этот «свод», который выстраивается в поэзии Ломоносова, ничем не отличается от гётевского в «Вильгельме Мейстере», это общее представление о Земном Рае, которое связано с созерцанием красоты в музыке, живописи, поэзии и скульптуре. Эта идея могла быть близка Мандельштаму и Рильке, близка она и поэзии Седаковой.

Когда мы с помощью звукового анализа пробираемся вглубь художественного произведения, к переплетению корней, мы неминуемо приближаемся к пересечению искусств, к взаимосвязи между искусствами. Причём эти переплетения не содержательные только, а весьма различные: и звуковые, и цветовые, и световые. От стиха к музыке, от музыки к философии и богословию, где «сад и сон» не только понятия реальности, но понятия знаковые, культурные. (Миньона в саду, ближе к небу.)

Музы – сёстры, а поэтому в ритуальном служении в них проявляются родственные черты. Все исследователи танцев сходятся на мысли, что античный танец был не сольным, а хоровым, в нём

преобладало массовое начало. Многочисленные, дошедшие до нас произведения искусства и изображения свидетельствуют о том, что поэтическая метрика, танцевальные фигуры и музыкальные произведения античности – явления одного порядка, произросшие от одного корня и что постигать их можно только в синтезе.

Круг замкнулся. Но, может быть, не так уж мало знать об античном танце то, что он представлял вместе с поэзией и музыкой единое целое, а античный хоровод Муз мыслился как ограждение от зла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л.В. Музыка в поэзии М.В.Ломоносова / Л.В. Кириллина // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С.Бортнянского: Материалы международной научной конференции. – Москва: МГК, 2003. С. 171–190.
2. Панов М.В. Современный русский язык. Фонетика / М.В. Панов. – Москва: Высшая школа, 1979., стр. 236-239.
3. Седакова О.А. «Из приступа небывалой свободы»: интервью для издания «Миряне – кто они?» 2016.
<http://olgasedakova.com/Events/1810>
4. Седакова О.А. «Что такое музыка стиха?» Ольга Седакова о словесной хореографии – и о том, зачем поэту нужно легкое сердце // Colta.ru 11 ноября 2013 г. <http://www.colta.ru/articles/specials/1090>
5. Седакова О.А. Четыре тома / О.А. Седакова. – М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010.
6. Тьяннов Ю.Н. Проблема стихотворного языка / Ю.Н. Тьяннов. – Ленинград, «Academia», 1924.
7. Эйхенбаум Б.И. Теория «Формального метода» (1925) <http://www.opojaz.ru/method/method02.html>

REFERENCES

1. Eichenbaum B.I. *Teorija «Formal'nogo metoda»* [Theory of formalist method] (1925)
<http://www.opojaz.ru/method/method02.html>
2. Kirillina L.V. *Muzyka v poezii M.V.Lomonosova*. [Music in the poetry of M. Lomonosov] in: *Bortnjanskij i ego vremja. K 250-letiju so dnja rozhdenija D.S.Bortnjanskogo: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Bortnyansky and his times. 250 years from the birth of D. Bortnyansky. Proceedings of the international colloquium]. Moscow, Moscow State Conservatory, 2003. P. 171-190.
3. Panov M.V. *Sovremennij russkij jazyk. Fonetika* [Contemporary Russian Language: Phonetics]. Moscow, Vysshaja shkola, 1979.
4. Sedakova O.A. «Chto takoe muzyka stiha?» Ol'ga Sedakova o slovesnoj horeografii i o tom, zachem pojetu nuzhno legkoe serdce [What is Music of Verse: O. Sedakova on verbal choreography and light heart necessary for poets] in *Colta.ru* 11 nojabrja 2013 g. <http://www.colta.ru/articles/specials/1090>
5. Sedakova O.A. «*Iz pristupa nebyvaloj svobody*»: *interv'ju dlja izdanija «Mirjane – kto oni?»* [From the dare of the impossible liberty: an interview for the book Who are Christians today?] 2016. <http://olgasedakova.com/Events/1810>
6. Sedakova O.A. *Chetyre toma* [Selected works in 4 vols.]. Moscow, Russkij Fond Sodejstvija Obrazovaniju i Nauke, 2010.
7. Tynjanov Ju.N. *Problema stihotvornogo jazyka* [Problem of versification language]. Petrograd, «Academia», 1924.

А.В. Марков

*доктор филологических наук,
доцент кафедры кино и современного искусства
факультета истории искусства РГГУ
markovius@gmail.com*

ЭНДИМИОН КАК ОБРАЗ ШАНСА: ОТ ДРАЙТОНА ДО НЕЗАВИСИМОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Образ Дианы и Эндимиона был связан с европейским осмыслением времени, но также включает в себя медицинскую проблематику сновидений. Сравнение разработки этого образа в барочной поэме Драйтона и в независимой русской поэзии позднесоветского времени, с привлечением материала живописи, позволяет уточнить, как разработка этого мифологического образа позволяла уточнять отношения между «шансом» и «судьбой».

Ключевые слова: мифология, поэзия, шанс, судьба, живопись и поэзия, экфрасис

The image of Diana and Endymion was associated with the European comprehension of time, but also includes the medical problems of dream. Comparison of the development of the image in the poem by Drayton of the Elizabethan time and in the independent Russian poetry of the late Soviet time, with the involvement of the painting material, helps to clarify how the development of this mythological image allows to specify the relationship between the “chance” and “destiny”.

Keywords: mythology, poetry, chance, destiny, painting and poetry, description

Поэма Майкла Драйтона «Эндимион и Феба» (1595) – хорошо изученное произведение елизаветинской эпохи. Его продуктивность для последующей литературной традиции трактуется либо как признак избыточности материала в поэме, которая и будила фантазию поэтов позднейших периодов [Finney 1924, 807], либо как признак разнообразия топики и форм знаний, которые и вдохновляют читателей на собственные поэтические идеи [Дмитриева 2008, 212]. Решить вопрос, что именно лежит в основе влияния: парадоксализм содержания (множество «изобретений» поэта) или парадоксализм формы (изложение знаний с помощью предельно расширенного, насколько позволяла риторическая культура, набора топосов), невозможно, анализируя сам текст. Ясно, что для классической эстетики парадоксализм воздействия искусства был как раз в несоответствии мертвого материала и живого впечатления, тогда как для новоевропейской эстетики это парадоксализм конфликта различных видов (не)знания. Елизаветинская культура располагается не между различными парадигмами, а между различными парадоксами.

Мы исходим из того, что парадоксализм елизаветинской культуры может быть истолкован при обращении к поздней его реплике – русской метафизической поэзии 1970-х гг. Эта реплика сознательно ориентировалась на усложненность и противоречивость языка выражения религиозного опыта, равно как на предельную риторичность и метафоричность, сочтенную признаком благородного высказывания, отстоящего от бытового опыта позднесоветского общества. Исследователи подчеркивают именно нахождение общей благородной и одновременно мистической точки обобщения в этой поэзии, которая позволяет смотреть и на рационализм как на частный эпизод эволюции мира [Житенев 2016]. Поэтому метафизическая поэзия воспроизводит самый жест елизаветинской поэзии. Мы рассматриваем один кейс: как Елена Шварц воспроизводит миф об Эндимионе, подходя с изнанки к тем предпосылкам, которые лежали в основе поэмы Драйтона.

А.В. Марков *Эндимион как образ шанса:
от Драйтона до независимой русской поэзии*

«Элегия на рентгеновский снимок моего черепа» (1972) Елены Шварц – не столько удивление перед самим фактом рентгеновской съемки, сколько реакция на внесение рентгеновского снимка в медицинскую карту, приобщения к делам. Это важный для Елены Шварц сюжет внесения в реестр («ведь я не внесена в реестр», как в стихотворении «Как эта улица зовется, ты на табличке прочитай...»): быть внесенной в реестр – значит, отвечать непосредственно перед богами за любое слово, быть включенной в космическую драму, когда уже нельзя просто так бросать ни одно слово. Кажется, что в начале стихотворения Аполлон расправился над Марсием за лишние слова, раз он «хвастлив». «И такова судьба земных флейтистов» – оставшихся на земле, не участвующих в космической драме.

Аполлон становится мерцающим («И вот теперь он бог мерцанья») после расправы с Марсием, недостаточно неистовым поэтом. Можно сказать, его солнечность может быть дана только сбоку, вроде боковой проекции диска, и тогда Аполлон не просвещает, а мстит тем, кто слишком поспешно вышел на сцену космической драмы. Явно пародируется выражение «искра Божия», как обозначение таланта: здесь такой мерцающей искрой обладает сам гневный Аполлон, тогда как человек не может на это претендовать.

Человек слишком индивидуален, другая важная тема Елены Шварц, многократно обыгранная в различных стихотворениях: «а имена, как жребии, мы тянем». Когда «мой Бог, помрачась, мне подсунил тот снимок», то оказывается, что это жребий и вытянут, христианский Бог может только умалиться под фотовспышкой, но в результате мы получаем фотоснимок, неизбежно размытый, «плывущий», и дальше эта метафора работает в стихотворении Шварц в полную силу. Искусственная перспектива точки зрения сценического Аполлона обернулась условной перспективой прагматической рентгеновской фотографии.

Череп плывет светясь, как луна, но не над лесом, а над «обнажившимся садом», как будто рентгеновские лучи не высветили медицинскую картину, как она есть, но обнажили сад намерений, сделали его невозможным для жизни. Это сразу вводит сопоставление черепа и луны: если жизнь на земле ужасна, то только заснуть, мечтая о луне, как Эндимион, и возможно. Череп «жидкой тьмою объят» – плывет как челн по воде, как плывет месяц, выплывая среди облаков.

Лирическая повествовательница отождествляет себя с Дианой, «и моя задрожала рука»: череп не может быть добычей, он может быть только оружием, потому дальше и сравнивается с кинжалом. У охотницы не должна дрожать рука, впервые она могла задрожать у Дианы, увидевшей Эндимиона. Кинжал «турецкий» – из дамасской стали, как «стареющего» металла, «оскаленный рот» как выщербленное лезвие. И далее сам череп стареет: оказывается, что прямой луч, блеск кинжала, блеск луны может стареть как кинжал, но тогда и череп стареет, тяжелеет как грех.

Охотница, появившаяся как тень Диана, промахнулась во сне, поэтому это досада, а не дрожь. «Ты (кость) старела и зрела, как грецкий орех», – символика ореха здесь воспроизводит вполне барочную поэтику шанса как возможности пустоты и провала при общем благом устройстве мира. Орех может оказаться пустым, и «для смерти подарок» это будет не оправданный. Нужно немедленно повзрослеть, чтобы «обнаглела во мне эта желтая кость», только тогда можно будет отвечать за недостойный подарок.

Собственно и сюжет Дианы и Эндимиона разрабатывался в поэме Майкла Драйтона (вряд ли известной тогда русскому читателю, но повлиявшей на изображения сцены в искусстве барокко и классицизма) как столкновение холерической влюбленной (прямо «желтая кость» и «наглость» сразу) и меланхолического возлюбленного. Диана не смогла соблазнить Эндимиона земными обещаниями, что вполне связано и с общей темой слишком большой разнорядности земных обещаний: их легко поместить в земную перспективу [Colton, 1967], но невозможно поместить в искусственную, смещенную, развернутую как на сцене или воображаемую перспективу Эндимиона. Поэтому в триумфе она пытается показать все богатства небес, подарить возлюбленному всё, соблазняет всеми космологическими обещаниями, но ни один подарок не оказывается достойным его, ибо он сам – земной прах, и все орудия убеждения Дианы только входят в реестр готовых образов.

*A. Markov Endimion as image of chance:
from Drayton to independent Russian poetry*

Они вместе возносятся к чистым сферам, но только тем больше видят землю, окутанную дурным туманом. Хотя это вознесение и можно было бы свести к моралистической аллегории, но сама логика литературного мифа подсказывает, что колесница оказывается одновременно символом вознесения и символом быстрого отдаления, когда все видно с птичьего полета, в особой перспективе [Агапиу, 2005, 26-30]. Только сон Эндимиона впервые создает правильное равновесие соков, и лунный свет становится умиротворенным. Правда, Эндимион у Драйтона становится астрологом и примиряет свой темперамент с помощью правильного познания светил и созвездий, но это у Елены Шварц становится сниженным сбором денег на бутылку, звенящих монет вместо блестящих звезд – но чтобы добиться сходной цели – снять похмелье.

«Глазные арки» могут быть аллюзией на «Геаунтотиморуменос» Бодлера, где из-под век должны хлынуть слезные реки, по котрым поплывет корабль под парусом страсти. Но также важно и другое: Богиня у Драйтона воспевает его хрустальные веки, заключающие в себе «зеркала» влюбленных. Превращение черепа в бокал сразу напоминает о парах у Драйтона, поднимающихся над землей как над сосудом. Диана воздействует на приливы, и на внутричерепное давление – поэтому легко можно было незаметно сопоставить эти сюжеты. И в конце «духа пупок» напоминание о непостоянстве женщин, пыльным облаком выются туманности вокруг идеальной земли, увиденной с высоты, но при этом нежный творог прокисшего млечного пути, прокисшего под влиянием желчи, уже не доступен.

Итак, в независимой поэзии оказывается, что проделать эксперимент со сменой перспектив, с превращением искусственной перспективы в естественную и наоборот, недостаточно для создания художественного образа. Сама логика описываемых вещей, уже имеющих прагматическое назначение, не позволяет развернуть чистую логику мифа. Поэтому если Драйтон мог опираться на космологические и медикалистские схемы, беря те, которые в данный момент ему подходили, то Шварц пытается сначала полностью опираться на космологию, понятую как учение о прагматической перспективе, но после переходит к медикализму, потому что мир оказывается и торжеством иррационального. Мир наполнен не только стрелами острого аполлонического зрения, но и соками любви: и тогда можно увидеть не только туман над землей, но и сгущение образов в единый образ самой земли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриева О.В. Прагматическая метафизика любви: «Эндимион и Феба» Майкла Дрейтона / О.В. Дмитриева // Образы любви и красоты в культуре Возрождения. М.: Наука, 2008.
2. Житенев А. «Снова ум – в уме умов»: разумное и противоразумное в поэзии Елены Шварц [Доклад на конференции «Все истины мира: разум в литературе и искусстве», СПб., Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 25-26 апреля 2016 г.]. Электронное издание. Режим доступа: <https://sites.google.com/site/error404essays/iii/vissensaft/snova-um-v-ume-umov>
3. Agapiou Natalia. Endymion au carrefour. La Fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne, Berlin, 2005.
4. Colton Judith. The Endymion Myth and Poussin's Detroit Painting // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 30 (1967), p. 426-431.
5. Finney C.L. Drayton's Endimion and Phoebe and Keats's Endymion // Publications of the MLA. Vol. 39, No. 4 (Dec., 1924), pp. 805-813.

REFERENCES

1. Agapiou Natalia, Endymion au carrefour. *La Fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne*, Berlin, 2005.
2. Colton Judith, "The Endymion Myth and Poussin's Detroit Painting", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 30 (1967), p. 426-431.
3. Finney C.L. "Drayton's Endimion and Phoebe and Keats's Endymion" in *PMLA*. Vol. 39, No. 4 (Dec., 1924), pp. 805-813.

А.В. Марков *Эндимион как образ шанса:
от Драйтона до независимой русской поэзии*

4. Dmitrieva O.V. "Pragmatischekaja metafizika ljubvi: «Jendimion i Feba» Majkla Drejtona" [Pragmatical metaphysics of love in Endimion & Phoebe by M. Drayton] in *Obrazy ljubvi i krasoty v kul'ture Vozrozhdenija* [Images of Love and Beauty in Renaissance culture: Collection of papers]. Moscow, Nauka, 2008.
5. Zhitenev A. «*Snova um – v ume umov*»: *razumnoe i protivorazumnoe v poezii Eleny Shvarc* [And now again the mind is in the game of minds: intellectual and counter-intellectual in Elena Shvarts' poetry]. Electronic publication: <https://sites.google.com/site/error404essays/iii/vissensaft/snova-um-v-ume-umov>

**АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ,
АРХЕОЛОГИЯ, НАУЧНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ СЕГОДНЯ
(тезисы конференции)**

Материалы второй междисциплинарной научной конференции (РГГУ, 20-23 октября 2015 г.).

Proceedings of the 2nd interdisciplinary scientific conference in the Russian State University for the Humanities, 20-23 October 2015.

Ключевые слова: Высшая школа реставрации РГГУ, реставрация, археология, искусствоведение

Keywords: School of Conservation at RSUH, art conservation, archaeology, art history

Е.А. Савостина

доктор искусствоведения,

заведующая кафедрой «Высшая школа реставрации»,

профессор кафедры истории искусства Древнего мира и Средних веков РГГУ (Москва)

esav@yandex.ru

Предисловие

Данный раздел журнала посвящен публикации тезисов материалов II Междисциплинарной конференции «Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня», прошедшей в РГГУ 20-23 октября 2015 года. Основной идеей такого рода конференций, организуемых кафедрой «Высшая школа реставрации» факультета истории искусства, является объединение исследователей различных профессиональных цехов: искусствоведов, археологов, архитекторов, музеологов, реставраторов, технологов в обсуждении проблем изучения и сохранения мирового культурного наследия.

Соответственно направленности поднятых тем, материалы конференции, как ранее и сами выступления, показаны тематическими блоками, предусматривающими углубленное рассмотрение отдельных проблем соответствующих эпох и направлений исследований: это и проблемы русской археологии, архитектурной реставрации, натуральных реконструкций, и актуальные вопросы изучения античного наследия, и анализ археологических объектов скифской культуры. Здесь представлены материалы как масштабных проектов: новейших исследований, проводимых по реставрации стен и башен Московского Кремля, многотомного Корпуса античной скульптуры Эрмитажа – каталога коллекции нового типа, – так и результаты исследования отдельных памятников: оригинальных произведений искусства, где в фокусе внимания авторов оказывается сама «вещь». Это может быть и японская гравюра, и жалованная грамота русского царя, и фотография, и римская статуя, и южно-италийская терракота, и даже монгольский ковер с «волшебными изображениями». Пристальное рассмотрение «вещи» позволяет найти для нее точный контекст, связав с проблемами более широкого плана.

Многосторонность затронутых проблем и разнообразие материала позволило участникам конференции познакомиться с подходами и методами, применяемыми исследователями в иных направлениях, что, несомненно, способствовало расширению межцехового взаимопонимания и сотрудничества. Надеемся, что это не будет бесполезным и для нашего читателя.

Ю.П. Мосунов

главный архитектор проектов,

Центральные научно-реставрационные проектные мастерские

Министерства культуры РФ (Москва)

info@cnrpm.ru

Стены и башни Московского Кремля: реставрация и исследования 2014-2015 гг.

Стены и башни Кремля имеют сложную и во многом еще не прочитанную историю строительства. Сооруженные в 1480-90-х годах итальянскими архитекторами, они были надстроены в XVII веке высокими, порой многоярусными шатровыми завершениями. На протяжении последующих веков их древний облик в той или иной степени претерпел определенные изменения. В целом техническое состояние объектов весьма удовлетворительное, здесь надо отдать должное усилиям реставраторов предшествующих поколений. Однако к нашему времени накопились немалые проблемы и в значительной степени возросли требования по эксплуатации кремлевского периметра стен.

В прошлом году, в рамках федеральной программы по реставрации крепостных стен Кремля 2014-2018 гг., на основании проекта реставрации и приспособления всех башен и прясел стен начато производство работ по Спасской, Троицкой, Угловой и Средней Арсенальной башням и пряслам стен, выходящим в Верхний Александровский сад и Исторический проезд. На сегодняшний день выполнена реставрация практически всех частей и элементов этих объектов, включая фасады, интерьеры, белокаменный (в том числе, скульптурный) декор и рубиновые звезды.

Большая часть комплексных научных исследований была выполнена на стадии проектирования, но натурные исследования, естественно, продолжаются и в ходе реставрационных работ. Изучение памятников уже сейчас позволяет в значительной степени дополнить или откорректировать накопленные ранее сведения по истории московской крепости. Зондажами выявлен целый ряд важных элементов, относящихся к первоначальному (итальянскому) и к последующим этапам строительства.

Представляет бесспорный интерес сопоставление результатов последних исследований с историческими документами, в том числе с изобразительными материалами XVII-XIX вв. Так, на Троицкой башне над основным четвериком выявлена первоначальная прямоугольная башенка с тремя оконными проемами на каждом фасаде, с разной степенью достоверности изображаемая на древних планах. На том же месте Спасской башни обнаружен лишь малый четверик существующей шатровой надстройки, выполненной английскими мастерами в 1620-х годах.

В отдельных случаях такие исследования помогают опровергнуть традиционно сложившиеся представления, касающиеся особенностей строения стен и башен. Так, на Троицкой и Спасской башнях не подтвердилось наличие каменных навесных бойниц-машикулей, изображенных на аксонометрических планах Кремля начала XVII века и на более поздних изографических материалах. Однако обнаружение «странного» дверного проема XV века на Спасской башне дает основание предполагать устройство деревянных разборных навесных бойниц, аналогии которым встречаются в оборонительном зодчестве Средневековой Европы. На других башнях – Угловой и Средней Арсенальной – первоначальность каменных машикулей не вызывает сомнений.

Важным аспектом реставрации кремлевских башен является не только выявление, но и возможность экспозиционного показа вновь раскрываемых элементов, как это сделано со щелями балок подземного моста на стрельнице Спасской башни или планируется в отношении камер бойниц в «интерьере» проезда Троицкой башни.

Таким образом, ведущиеся в настоящее время реставрационные работы по стенам и башням Московского Кремля позволяют решить не только проблемы, связанные с их техническим состоянием, внешним обликом и приспособлением, но и в значительной степени заново «прочитать» историю сооружения этих древних, столь значительных во всех отношениях памятников истории и культуры.

Л.А. Беляев

*доктор исторических наук,
заведующий отделом археологии Московской Руси Института археологии РАН,
главный редактор журнала «Российская археология» (Москва)*
labeliaev@mtu-net.ru

О.Н. Глазунова

ученый секретарь сектора археологии Москвы Института археологии РАН (Москва)

**Натурная реконструкция как метод изучения.
Опыт восстановления печей XVII-XVIII вв. на базе археологии:
Ново-Иерусалимский монастырь, 2009-2015 гг.**

Комплекс Воскресенского монастыря (Новый Иерусалим) построен на р. Истре во второй половине XVII века Патриархом Никоном и его учениками. Его главный храм – памятник культуры мирового уровня, поскольку это единственная полномасштабная копия храма Гроба Господня в его состоянии на середину XVII века.

Однако в монастыре к концу столетия появились постройки и другие здания – каменные стены и башни, многочисленные жилые и хозяйственные, в том числе производственные постройки, деревянные и каменные. Все они, за немногим исключением, обогревались печами, облицованными поливным изразцом. В дальнейшем значительная часть этих построек (в южной зоне – все они) была утрачена; в сохранившихся зданиях эффектные глазурованные печи, принадлежавшие к более позднему времени (середина – вторая половина XVIII в.) сохранялись вплоть до середины XX в., но позже и они были разобраны.

Вопрос восстановления печей в интерьерах существующих жилых и бытовых построек Нового Иерусалима встал на рубеже 2000-х-2010-х годов, когда был начат процесс полного возрождения монастыря и архитектурной реставрации памятников, входящих в его ансамбль.

В связи с этими работами стоят и археологические исследования, которые были организованы с самого начала реставрации (2009 г.) постоянно действующей экспедицией Института археологии РАН. Эти исследования доказали, что благочестивый замысел Никона восходит к европейской (особенно францисканской) модели создания *Sacro Monte – Calvaria* (зародилась в конце XV в. и достигла расцвета в конце XVI – XVII вв.). Однако для его осуществления на практике потребовалась настоящая технологическая революция, которая может быть представлена даже как род церковной версии модернизации России).

За пятилетие работ в круг памятников ансамбля экспедицией было введено более 30 ранее неизвестных памятников (зданий, некрополей, инженерных и производственных сооружений), изучен культурный слой, и восстановлена древняя планиграфия. Собраны тысячи находок музейного уровня, положенных в основу музея (тип *Orega Duomo*), чья коллекция включает материалы, начиная с каменных серпов бронзового века, кинжала скифского времени, золотой монеты Ренессанса – до монументальных надписей, отобразивших топографию храма Гроба Господня. Среди них почетное место занимает рельефный цветной изразец (главное *know how* никоновского строительства, которым здания декорировались от полов до иконостасов) и площадки для производства.

Основная задача исследований, разумеется, чисто научная. Однако среди методов практического исследования есть и такие, которые ставят ее в тесную связь с практикой реставрации и создания образцов нового искусства. В этом отношении интересным оказался инициированный Экспедицией и поддержанный Благотворительным фондом по восстановлению Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря научно-исследовательский проект натурной реконструкции печей XVII – начала XVIII века на основе археологических материалов, выполнявшихся затем в натуре из аналогичных материалов при непосредственном участии авторов научной части проекта.

Возможность такого воспроизведения определена широким изучением территории и сохранностью комплексов: кроме тысяч фрагментов, изучено 16 оснований печей с развалами их изразцов, в том числе 9 – XVII века.

Камеральная работа включала три этапа. Первый – археологическая подготовка: полевая очистка и консервация; описание, атрибуция, составление полевой описи и полного каталога в форме карточек хранения с видом артефакта в трех проекциях (при необходимости – больше трех). Второй – прорисовка и обмер вещей и сооружений, графическая реконструкция отдельных экземпляров и композиций, необходимые как основание рабочей документации. Третий – реконструкция фасадов печей с их привязкой к размерам оснований, объему помещений и к местам установки.

Производственная часть, в свою очередь, включала снятие форм с подлинных изразцов (в современных материалах) для воспроизведения особенностей рельефа; подбор цветов эмали (на основе нумерованных пробных обжигов); тиражирование изразцов-реплик с нумерацией изделий по рядам облицовки и местам в этих рядах; подготовку конструкций для установки печи; выкладку оснований и кирпичного каркаса; пробную выкладку изразцов по рядам с доработкой деталей перед установкой; окончательная сборка рядов.

Печи выполнялись в двух вариантах: декоративном и работающем. На всех стадиях работы курировали не только авторы проекта (архитекторы, инженеры), но и авторы научной разработки (археологи, художник экспедиции), которые осуществляли как авторский надзор, так и всестороннюю помощь мастерам-изготовителям, что оказалось крайне необходимым. В качестве точки отсчета для сравнения исходной точки с конечным результатом в каждую печь устанавливался один подлинный изразец. Всего были разработаны и осуществлены проекты для 15 полихромных и «зеленых» поливных печей, в основном рельефных.

Эта работа раскрыла целый ряд особенностей ремесленного производства XVII века, с которыми можно было познакомиться только в ходе эксперимента по практическому воспроизводству оригинального процесса. В результате не только возникли художественные копии исторических сооружений – вся история керамического производства Нового Иерусалима обрела новое измерение и может считаться изученной с уникальной полнотой.

С.И. Баранова

*доктор искусствоведения, доцент кафедры музеологии РГГУ,
старший научный сотрудник Московского государственного
объединенного музея-заповедника (Москва)*
svetlanbaranova@yandex.ru

Начало изучения русского изразца в XIX в.: находки, реставрация, коллекционирование

Изразцовые элементы фасадов зданий и печей появились в поле зрения исследователей в середине XIX в. и благодаря их усилиям, к началу XX столетия общество рассматривало изразец как один из элементов русской национальной традиции, как самобытное проявление русской средневековой культуры.

Архивисты-историки и архитекторы-реставраторы заинтересовались изразцом почти одновременно. В середине столетия архитектор Ф.Ф. Рихтер в известном увраже «Памятники древнего русского зодчества, снятые с натуры и представленные в планах, фасадах, разрезах с замечательнейшими деталями украшений каменной высечки и живописи» (1850–1856) впервые показал важность изразцового декора для ряда зданий. Одновременно с работой Ф.Ф. Рихтера и отчасти в связи с ней вышли в свет первые исследования историков-архивистов, в первую очередь исследование И.Е. Забелина «Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела в России» (1853).

Архитектурно-реставрационное направление развили архитекторы-практики, которые восстанавливали древние и проектировали новые здания в «русском стиле» и одновременно исследовали историю изразца. Лучше всего это удалось известному архитектору Н.В. Султанову (1850–1908), который в специальном сочинении «Изразцы в древнерусском искусстве» (1885 г.), рассмотрел особенности изразцового декора памятников Ново-Иерусалимского монастыря, Москвы и Ярославля. В этой работе видны элементы нового подхода, вскоре развившегося в самостоятельное направление в изучении изразца как части истории русского искусства.

В XIX в. в России вырабатываются принципы реставрации в современном понимании этого слова (комплекс мер, направленных на максимальное раскрытие в памятнике признаков ушедшей культуры и сохранение его подлинного, неповторимого тела). В связи с этим приобретает особое значение проблема сохранения оригинального изразцового декора. Об этом свидетельствует, например, история реставрации собора Покрова на Рву (Василия Блаженного) 1890-х гг., демонстрирующая пример бережного отношения к подлинному керамическому убранству памятника.

Одновременно объектом исследования стали археологические изразцы, что во многом было обеспечено появлением новых направлений в их изучении – включением в научный процесс полевой археологии и собиранием их музеями, чему положил начало граф Алексей Сергеевич Уваров. Об этом свидетельствуют его находки 1851 г. в суздальском кремле, относящиеся к числу первых зафиксированных находок русских изразцов вообще.

В целом же археологические находки изразцов привлекли внимание исследователей несколько позднее. Огромная масса изразцов, находившаяся в культурном слое, оставалась невостребованной, а некоторые их типы практически неизвестны. В 1872 г. красные изразцы периода обнаружил в Кремле архитектор Н.А. Шохин. В 1893 г. в Исторический музей были переданы изразцы, собранные при строительстве здания на углу Немецкой улицы и Кирочного переулка, а также красный изразец, обнаруженный при проведении канализационных работ в слое Красной площади. Во многом определяющими стали находки изразцов, сделанные в начале 1890-х гг. при работах на месте закладки памятника императору Александру II в Московском Кремле и опубликованные Н.В. Султановым. Изразцы были переданы в Исторический музей.

Находки 1890-х гг. стимулировали рост интереса к изразцу. Его стали рассматривать не только как фрагмент здания или архаический термин, а как самодовлеющее художественное изделие, требующее атрибуции. Из изразцов образовались коллекции, что не только позволило сохранить артефакты, но и придало им статус музейных предметов, обеспечив внимание к каждому из них. Согласно существующим методикам реставрации керамики, уникальные находки требуют минимального вмешательства, чаще всего ограниченного консервационными методами.

А.Н. Анучина

архитектор-реставратор,

Центральные научно-реставрационные проектные мастерские

Министерства культуры РФ (Москва)

info@cnrpm.ru

Декоративное завершение четверика Архангельского собора Московского Кремля. Исследования и опыт реконструкции

Принадлежность фасадного убранства Архангельского собора Московского Кремля к североитальянской школе зодчества стала аксиомой уже в начале XX века. Исследования С.В. Шервинского (1917 г.) и Н.Л. Эрнста (1928 г.) убедительно доказали, что декор четверика храма, возведенного итальянским мастером, известным по летописям как Алевиз Новый, находят прямые аналогии в постройках Венеции эпохи Высокого Возрождения. Благодаря исследованиям, длящимся уже около столетия, мы имеем достаточно полное представление о первоначальном внешнем облике этого удивительного памятника. Пожалуй, единственным «белым пятном» до последнего времени являлась форма завершения закомар четверика храма. Оно дошло до нас в редакции XVIII века в виде стрельчатых кирпичных надкладок, декорированных розеттой с двумя пальмовыми ветвями по бокам. О первоначальных завершениях в какой-то степени можно судить по миниатюрам XVII века, на которых неплохо читаются их сложные формы. В 1960-х годах был выпущен проект воссоздания этих частей белокаменного убранства собора, реализация которого, к счастью, остановилась на начальной стадии. Авторы того проекта в качестве исходных материалов использовали сохранившиеся детали завершений, которые, как выяснилось недавно, относятся к «реконструкции» XVII века. Подлинные же фрагменты завершений, за исключением розетт, оставленных над закомарами, были обнаружены лишь в XXI веке в фундаментах южных частей, пристроенных к собору в 1680-е годы (ЦНРПМ. 2002, 2012-13 гг.).

Тщательное изучение найденных фрагментов и аналогов дало возможность выполнить графическую реконструкцию системы завершения пояса закомар, весьма близкую некоторым образцам декорации зданий эпохи кватроченто.

Нижнюю часть каждого завершения составляют две розетты, фланкированные вырастающими из-под них пальмовыми ветвями. На углах четверика каждую пяду закомар украшает розетта с пальмовой ветвью. Согласно натурным исследованиям, ободок розетт является продолжением венчающей полочки архивольтов. Примерами подобного убранства циркульных завершений могут служить не только многочисленные итальянские аналоги, но и ренессансные порталы Архангельского и Благовещенского соборов Московского Кремля.

Верхняя часть завершения также реконструируется по обнаруженным недавно остаткам: на розетки опирается крупная база фиала, выполненная в виде перевернутой акантовой чаши, а не нее поставлен собственно фиал, кувшинообразное тулово которого составляют два ряда листьев лотоса. Навершием здесь могла служить чаша, подобная базе фиала, но меньшего размера – часть ее также обнаружена в ходе недавних раскопок.

В целом, пояс, венчающий четверик храма, состоит из пяти типоразмеров закомар и, как выяснилось, розетты также имели пять типоразмеров, но их пропорциональные соотношения совсем иные, чем соотношения габаритов закомар. Найденная система соотношений розетт помогла определить принадлежность фрагментов других частей тому или иному типоразмеру завершения. Кроме того, в процессе работы по реконструкции отдельных деталей удалось установить, что их растительный декор также подчиняется модульной системе, где модулем является лист. Таким образом, были выделены пары «база-фиал» четырех, пяти и шестилистные, из которых последние украшали самые крупные закомары.

В результате проведенных исследований удалось не только достаточно точно восстановить композицию завершения закомар собора, но и найти пропорциональные и модульные закономерности их построения, столь характерные для архитектуры Ренессанса с ее особым вниманием к гармоничному сочетанию элементов и к оптическим эффектам.

Ю.Ф. Иващенко
независимый исследователь
julya2601@mail.ru

А.С. Терентьев
независимый исследователь
julya2601@mail.ru

Проблемы реставрации памятника гражданской архитектуры (на примере Палат Бояр Романовых)

В центре Москвы в районе исторического Зарядья сохранились каменные Палаты бояр Романовых. Это не только редкий памятник гражданской архитектуры, но и дом, которым владела семья основателя новой русской династии Романовых. Этот факт сыграл важную роль при решении о реставрации палат и их дальнейшего использования в качестве музея с 1857 г.

В 1850-60-е гг. дом был выкуплен у Знаменского монастыря императорским домом, и была начата реставрация. Во второй половине XIX в. историческая наука достигла высокого уровня. Это время отмечено также повышенным интересом к старине. Реставрация была проведена с учетом тех задач, которые сейчас называются «Реставрационным заданием». Перед руководителем работ Ф.Ф. Рихтером, академиком архитектуры, старшим архитектором Московской Дворцовой конторы была поставлена задача воссоздания первоначального облика дома.

Первые постройки боярского дома относятся к концу XV в., а с середины следующего века частью усадьбы владел дед первого царя – Никита Романович Юрьев. Место усадьбы Романовых отмечено на плане Москвы 1597 г. («Петров чертеж»). Усадьба неоднократно перестраивалась. После передачи Романовыми усадьбы во владение вновь основанного Знаменского монастыря в начале 1630-х гг. постройки усадьбы служили монахам кельями. Новый статус усадьбы, пожары изменили облик архитектурного памятника. От первоначальной постройки, так называемой «Палаты на верхних погребях», сохранились три этажа: подвалы (белокаменный и кирпичный), подклет и средний этаж.

Первый этап реставрации начался с архитектурного обследования, разбора поздних пристроек на основании изучения кирпича XVI в. и археологических раскопок в рамках отведенной территории. На картах Москвы того времени обозначены не только границы усадьбы, но и сами постройки. Одновременно проводился сбор архивных материалов, привлекались воспоминания современников. Из них известно, что отец Михаила Романова Федор Никитич (Филарет) обладал тонким вкусом, интересовался новшествами и слыл щеголем в Москве. Сохранилось также достаточно описаний боярских усадеб и их интерьеров.

Воссоздание первоначального облика трехэтажного здания было выполнено в кирпиче, специально изготовленным по оригинальным образцам. По указанию Ф.Ф. Рихтера при разборке поздних пристроек сохранялись все оригинальные кирпичи. На каждом десятом кирпиче, изготовленном для нужд реставрации по старому образцу, стояло клеймо года реставрации. Таким образом, решался вопрос о так называемом «новоделе». Было решено отказаться от восстановления верхнего третьего этажа в дереве, что было характерно для боярских домов, так как жить в каменном доме в то время считалось нездоровым, а именно здесь располагались светлицы.

Более сложной задачей было воссоздание несохранившихся интерьеров. Реставраторы

остановились на общих описаниях боярских домов, которые оставили иностранцы, а также существующих описях богатых боярских домов. Оформление интерьеров проходило на основании предназначения того или иного помещения. Палаты сохраняли основные черты конструкции русской избы: подклет, хозяйственные помещения, клетки, жилые помещения. С внешней стороны, выходящей на улицу, усадьба сохранила декоративное убранство XVII в.: наличники окон, карниз, полуколонны на углах. Научная реставрация Палат сделала возможным реально представить быт знати того времени. Палаты сохранили свой музейный статус и после 1917 г. с небольшими перерывами. Особенно сильно музей пострадал в годы Великой Отечественной войны, когда он был закрыт, экспонаты были переданы в Оружейную Палату, а в усадьбе были организации и жили люди.

Реставрация 1951-1964 гг. подняла вопрос о методах реставрации прошлого века. В дискуссии о методах реставрации участвовали ведущие реставраторы того периода, но к голосу Н.Н. Померанцева и А.Д. Корина о сохранении реставрации прошлого, выполненной на высоком научном уровне, не прислушались, и были внесены некоторые изменения. Например, были уничтожены все печи, воссозданные Ф.Ф. Рихтером. Через сто лет после реставрации XIX в. возникла необходимость в новой реставрации. В 1984 г. появилась возможность проведения дополнительных археологических раскопок, возможность проводить которые в условиях города появляется только при строительных или восстановительных работах. Эти работы дали новый материал по организации быта усадьбы (например, летняя печь, обнаруженная во дворе).

Были проведены все основные этапы подготовки к реставрации: реставрационное задание, историческая справка. Было предложено 7 вариантов реставрации интерьеров, которые сильно пострадали в течение использования здания. Остановились на самом обоснованном проекте как в историческом, так и техническом плане.

В результате многочисленных совещаний было решено отказаться от штукатурки в подвальных помещениях, как это практиковалось в боярских домах. Живопись сводов столовой палаты было решено выполнить на картонных листах, так как ткань, которая должна была их покрывать, не могла быть готовой к сроку окончания реставрации. К этому решению смогли вернуться только при последних небольших работах, проведенных в 1999-2000 гг. Экономически стало возможным заказать обивочный шелк с необходимым рисунком.

В начале 80-х гг. научная реставрация была начата с анализа красителей XIX в. и выдачи рекомендаций по их данным. Одной из главных проблем современной реставрации являются красители. Появление химических красок, а затем синтетических создают огромные трудности при расчистке живописных поверхностей. Подчас для отдельных памятников приходится подбирать оригинальную методику очистки от загрязнений, поновлений и записей более позднего времени.

В ходе реставрационных работ могут возникнуть моменты, вносящие коррективы. Осенью 1985 г. работы были приостановлены из-за изменения температурно-влажностного режима. Это привело к началу разрушения штукатурки и красочного слоя живописи. Одновременно проводился ремонт полов, повлекший за собой загрязнение красочного слоя. То есть любое нарушение порядка работ из-за сроков могут нанести вред самому памятнику.

Продолжались работы по укреплению штукатурного слоя, которым были покрыты все помещения. Несмотря на то, что стены в дальнейшем предстояло покрыть картонными листами в столовой палате, были заделаны трещины, утраты, механические повреждения – следы креплений ткани во время первой реставрации.

Пробы-раскладки позволили установить первоначальные покраски кабинета и светлицы, оконных и дверных косяков. Особенно была популярна трехцветная прокраска и имитация под мрамор.

Важной частью реставрационных работ является поэтапная фотофиксация и составление отчета о реставрации. Последний должен включать в себя все документы, по которым осуществляются работы, в том числе и протоколы комиссий, результаты решений по реставрации. К сожалению, и в наше время эта часть работы не всегда бывает удовлетворительной.

Научная реставрация палат, выполненная несколькими поколениями архитекторов, археологов и художников позволяет воссоздать жилище московского боярина, состоящего на службе у царя, а затем возглавившего российское государство. Палаты бояр Романовых являются филиалом ГИМа, частью исторического наследия страны.

Л.М. Бедретдинова

кандидат искусствоведения,

хранитель музейных предметов Государственной Третьяковской галереи (Москва)

lar_bed@mail.ru

«Исследование о статуарном искусстве у древних и новых...»

Т.Б.Эмерика-Давида и идеи И.И.Винкельмана

Труды И.И.Винкельмана «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755) и «История искусства древности» (1764) дали импульс развитию стиля неоклассицизма. Активная деятельность Т.Б.Эмерика-Давида, придерживавшегося неоклассицистических взглядов, приходится на первую треть XIX в., когда французский неоклассицизм вступил в стадию ампира, и одновременно зарождались новые тенденции – романтизм и реализм.

Сочинение Эмерика-Давида «Исследование о статуарном искусстве у древних и новых...», изданное в 1805 г., отвечало на вопрос, поставленный в качестве конкурсного задания Национальным Институтом Франции – «каковы причины совершенства греческой скульптуры и как его достичь». Эта тема полувеком ранее рассматривалась Винкельманом в эссе «Мысли о подражании...».

Основной принцип, который был положен Винкельманом в основу анализа памятников в «Истории искусства древности» – понятие красоты. Наибольшее приближение к его воплощению, апогей развития он обозначил как высокий и прекрасный стили в скульптуре Древней Греции. В книге Эмерика-Давида внимание сосредоточено на причинах и условиях, обеспечивших такой подъем искусства. Сочинение состоит из трех частей: в первой рассматриваются общие и частные причины возвышения искусств в Древней Греции; во второй – принципы обучения, и делается попытка реконструкции теории скульптуры греков; в третьей – прослеживается развитие скульптуры в Новое время, и завершается сочинение перечислением способов совершенствования скульптуры, которые разделены на две группы: одни включают советы ваятелям, другие касаются того, как обществу следует поощрять искусства и художников.

Античность для французского ученого также остается образцом художественного совершенства, художник, по его мнению, должен подчиняться выработанным поколениями законам искусства, правилам, предписываемым общественным вкусом, а красота является некоей абсолютной нормой. Однако трактовка нескольких проблем отдаляет Эмерика-Давида от Винкельмана.

Эмерик-Давид не придавал значения влиянию климата на развитие искусств, не разделял мнения о том, что древняя натура была прекраснее. Физически древний человек, по его мнению, отличается от современного гораздо меньше, чем древнегреческий шедевр от хорошей статуи современного скульптора.

Винкельман писал о демократии как условии процветания искусств. Эмерик-Давид утверждал, что столь же эффективной является монархия, уповая на поощрения со стороны законодателей: заказы на создание памятников, конкурсы и общественное обсуждение достоинств произведений.

В реконструкции взглядов греков на искусство скульптуры оба ученых опирались на античные литературные источники, хорошо известные и их предшественникам, толкование которых выявляет разное понимание подражания природе как сущности изобразительных искусств. Эмерик-Давид объяснял содержание идей Платона так, что из трансцендентных они превращаются в нечто,

полученное из внешней реальности. Соответственно для него не существуют красота собирательная, красота идеальная (*le beau de réunion, le beau idéal*), а только красота реальная (влияние Э.М. Фальконе). В воспроизведении природы Эмерик-Давид выделял три стадии: простую имитацию, воспроизведение лишь прекрасных форм, оживление их экспрессией (им соответствуют «Вынимающий занозу», Венера Медичи и Лаокоон) и подчеркивал, что без правдивости имитации невозможно достичь всего остального. Он полагал, что художникам следует изучать анатомию, занимаясь препарированием трупов; сравнивая между собой многочисленные модели и античную скульптуру вырабатывать собственный канон. Оппонентом Эмерика-Давида стал Катремер де Кинси (трактат «Об идеале»), которого прозвали «французским Винкельманом».

Сочинение Эмерика-Давида удостоилось первой премии Национального института, и, отмечают исследователи, стало «катехизисом» для молодого поколения скульпторов. В нем, невзирая на общую классицизирующую направленность, заключались актуальные для изобразительного искусства XIX в. мысли, которые, в частности, приводили к иному отношению к природе как источнику творчества, и оно оказалось родственно романтикам и реалистам.

А.А.Трофимова

кандидат искусствоведения,

заведующая Отделом Античного мира Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)

antiq_department@hermitage.ru

Корпус античной скульптуры Эрмитажа.

Концепция, структура и задачи каталога коллекции нового типа

1. Корпус античной скульптуры Государственного Эрмитажа – исследовательский и публикационный проект, который был начат отделом Античного мира и лабораторией реставрации скульптуры в 2008 году. Его цель – провести комплексное изучение собрания античной скульптуры (искусствоведческие, историко-культурные, архивные изыскания, технико-технологическое обследование, обмеры, фотофиксация, подготовка картограмм, реставрация и консервация), создать базу данных информации, результаты исследований представить в каталоге коллекции. Каталог предполагается к публикации на русском и английском языках, в издательствах Государственного Эрмитажа и «L'ERMA di Bretschneider».

2. Приоритетная задача проекта – публикация памятников, соответствующая современному уровню знаний. В 1920-е-30-е гг. издание коллекции было осуществлено О.Ф. Вальдгауером. В основе этой колоссальной работы находился формально-стилистический анализ, основанный на критике стиля. Задачей этого направления, доминирующего в мировом антиковедении конца XIX – начала XX века, было соотнесение формальных особенностей с именами греческих мастеров. Стилистический анализ, сопоставление аналогий стали основными инструментами исследования для А.И. Воцининой («Римский портрет в собрании Эрмитажа», 1974) и И.И. Саверкиной («Греческая скульптура V в до н.э.», 1986; «Римские саркофаги», 1979).

3. Развитие археологических исследований и сенсационные находки (как, например, открытие бронзовых оригиналов греческой скульптуры) вызывают необходимость изучения коллекции в свете новых знаний по античной археологии и искусству. Помимо этого, во второй половине прошлого столетия фокус исследований сместился от истории античного искусства к роли античного наследия в европейской культуре: в центре внимания оказались история вкуса, реставрация и коллекционирование.

4. Корпус античной скульптуры Эрмитажа, как тип издания, имеет несколько принципиальных отличий от предшествующих каталогов. В первую очередь, **это принцип полноты издания коллекции**. Само название «Корпус» предполагает такой подход: в нем будет опубликован каждый экспонат коллекции, а не выборка лучших предметов. В общей сложности, это составит 1335

музейных предметов, поступивших в составе покупок, и около 870 музейных предметов, происходящих из Северного Причерноморья. Принцип полноты издания применяется в Корпусе античных ваз и других аналогичных международных сериях. Второе отличие – **расширенная информация, детализация данных**. В аннотацию будут включены не только заключения, касающиеся артефакта, но и описания контекстов, необходимых для интерпретации произведения. Помимо этого, современные каталоги требуют детализации – так, воспроизведение памятника приводится не в одном, а в пяти видах. Такие данные (например, вид сзади, недоступный для специалистов вне музея) порой способны изменить определения скульптуры. Третий аспект – **описание состояния скульптуры, реконструкция истории его изменений**. Описание сохранности будет сопровождаться картограммами и предварительными выводами о датировках реставраций. Внимание к историко-реставрационному аспекту связано не только с актуальными тенденциями современной науки, это объясняется особенностями эрмитажного собрания.

5. Античные собрания Эрмитажа формировались в XVIII-XIX вв. за счет покупок у европейских и русских коллекционеров, таких как Лайд Браун, Юсуповы, Шуваловы, Демидовы, Д.П. Кампана. Сегодня большую часть коллекции составляют антики, прошедшие реставрацию в мастерских XVIII-XIX веков, когда главным принципом была целостность, а критерий подлинности отличался от понятия, принятого в наши дни. Подлинники соседствовали с имитациями, обязательными были дополнения фрагмента до целой скульптуры. На протяжении XX века, в то время как в музеях западной Европы и США в 60-70-е гг. проводилось активное удаление старых реставраций, иную стратегию выбрал Эрмитаж: античная скульптура дошла до нашего времени в том виде, как она была реставрирована в XVIII-XIX вв. Необходимо отметить, что сейчас ценность исторических реставраций общепризнана. Сохранность реставраций дает большие возможности для изучения стиля реставрации, истории вкуса, трансформаций скульптуры.

6. Вторая часть собрания античной скульптуры Эрмитажа происходит из археологических раскопок греческих городов в Северном Причерноморье. Публикация скульптуры, происходящей из раскопок, включает раздел, посвященный археологическому контексту памятника: места, времени и обстоятельств находки, данные стратиграфии. Предусматривается публикация архивных материалов, хранящихся в Эрмитаже и ИИМК РАН. Источником для реконструкции первоначального облика находки служат старые фотографии, рисунки и гравюры, которые хранятся в ИИМК, в архиве и в отделе Западно-европейского искусства Эрмитажа.

7. Корпус античной скульптуры состоит из двенадцати томов. Экспонаты объединяются по одному из существенных признаков: назначению, жанру, датировкам, происхождению. В настоящее время в структуре музейных каталогов применяется, в основном, типологический и хронологический принципы, этому следует и Корпус античной скульптуры Эрмитажа. В некоторых случаях памятники издаются по топографическому принципу (каталог Виллы Альбани), или они сгруппированы по происхождению из коллекции (каталог Национального Археологического музея Неаполя). Ближе всего эрмитажному Корпусу античной скульптуры – каталоги Прадо, Лувра, Британского музея, что объясняется энциклопедическим характером коллекции и сходной историей музеев.

Л.И. Давыдова

*кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник Отдела Античного мира
Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)*

ludovisi@mail.ru

Реставрация «Головы Париса» из собрания Эрмитажа и проблема де-реставрации античной скульптуры

Памятник, о котором идет речь, поступил в Эрмитаж в 1928 г. из Музейного фонда, куда попал из коллекции Мусиных-Пушкиных. В момент поступления в Эрмитаж «Голова Париса» была

соединена с юношеским торсом, и поэтому вся статуя определялась по головному убору – так называемой фригийской шапке, – как изображение пастуха Париса, на что указывал и пастушеский посох, вложенный в левую руку юноши. В правой руке Парис держал яблоко. Руки и ноги персонажа вместе с опорой в виде ствола дерева являлись новыми частями.

В 1931 г. фигура Париса была размонтирована: торс и голова стали экспонироваться отдельно.

Любопытным в контексте изучения памятника является существование, по крайней мере, двух слепков головы Париса: одного в коллекции скульптурного музея Императорской Академии Художеств в Санкт-Петербурге, другого – в музее Бертеля Торвальдсена в Копенгагене. Последний, высотой 67.4 см, представляет погрудное изображение юноши во фригийской шапке, укрепленное на кольцевой подставке. К сожалению, неизвестна дата приобретения этого слепка Б. Торвальдсеном, прожившим в Риме более сорока лет, начиная с 1797 года, но, в любом случае, мы вправе предположить, что создание статуи Париса, то есть соединение фрагментов в цельный законченный образ сына царя Трои Приама, произошло, вероятно, именно там, в Италии. Реконструкция скульптуры с атрибутами героя Троянского эпоса была сделана, несомненно, в соответствии с головным убором Париса. Вероятнее всего, «создание» памятника следует отнести к XVIII веку (середине или второй половине) и связать с итальянским реставратором из плеяды последователей или учеников Бартоломео Кавачеппи (1716-1799): Карло Альбачини (1735-1813) или Винченцо Пачетти (1746-1820).

Поскольку голова Париса в целом проработана довольно хорошо, и сам тип изображения юного героя во фригийской шапке мог быть источником для разных персонажей, возможно, специально для продажи со статуи Париса были сделаны слепки только головы, соединенной потом с небольшим овальным бюстом, закрепленным на кольцевой подставке. Таким он мог быть приобретен Б. Торвальдсеном, послужив образцом для многих его творений в качестве прототипа для изображения, однако, не столько Париса, сколько Ганимеда, в частности, его знаменитых работ «Ганимед, кормящий Зевсова орла» (1817), «Ганимед с чашей» и других.

Если в коллекции музея Торвальдсена слепок с головы Париса описан как «Бюст Париса», то второй упомянутый слепок из музея Академии Художеств был обозначен Георгом Треем в его «Указателе скульптурного музея Императорской Академии Художеств» сразу же так: «Бюст Ганимеда; римской работы. Происхождение и реставрации неизвестны; только верхняя часть фригийской шапки, которая обличает в этом прекрасном отроке азиатца очевидно нова и совершенно плохо реставрирована» (С. Петербург, 1871, с. 46, № 169). Таким образом, возможно, в Риме наша статуя была известна под именем Ганимеда.

В 1996 г. в Эрмитаже была предпринята попытка де-реставрации головного убора юноши, в свое время дополненного мраморным фрагментом верха колпака, впоследствии снятым. Было решено эту деталь вылепить заново и отлить из искусственного мрамора. Работу эту в течение довольно долгого времени пытался сделать опытный реставратор Эрмитажа В.С. Мозговой, но каждый раз она его чем-то не устраивала: то масштабом, то формой. Наконец, в 2013 году решено было оставить голову Париса (за исключением носа) без новейших дополнений. Работу по очистке головы от загрязнений и позднейших мастиковок, а также установку на новой мраморной подставке выполнила молодой реставратор ЛРСМиЦК Александра Богданова.

И.В. Заворотная

художник-реставратор Московского музея современного искусства (Москва)

irina.zvt@inbox.ru

Икона «Успение Богоматери» второй половины XVIII века и ее реставрация (дерево, левкас, темпера, р. 89х72см, частное собрание)

Русская икона XVIII – начала XX вв. долгое время не была в центре внимания исследователей, так как считалось, что с появлением в России в Новое время светского искусства икона утратила свое

культурное значение (Кочешко Н. Русская икона XVIII века. – Москва, АгеевТомеш, 2006. С. 6). В последние годы наметился научный интерес к иконам синодального периода, особенно к XVIII веку, который пока наименее изучен. Поэтому каждый новый выявленный памятник становится важным для изучения. К такому памятнику можно отнести икону «Успение Богоматери» второй половины XVIII века, которая в 2013 г. поступила на реставрацию из частного собрания.

На рассматриваемом нами памятнике в центре композиции на одре возлежит Богоматерь, по сторонам от нее стоят апостолы. Художник изобразил только одиннадцать апостолов, так как по преданию апостол Фома не был в тот момент у ложа Богоматери (Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. – Москва, Искусство, 1966. С. 148). У изголовья Марии стоят два святителя: Иаков Иерусалимский и Дионисий Ареопагит. Художник избегает драматических акцентов. Фигуры апостолов и святителей полны сдержанности в проявлении своих чувств, и только устремленные взоры к ложу Богоматери, выражение грусти на лицах, выразительные жесты рук подчеркивают их скорбь.

На первом плане у подножия ложа Богоматери показана сцена с нечестивым Авфонией. По преданию, первосвященники и книжники послали в дом Богоматери иудейского священника Авфонию, который попытался опрокинуть одр Богоматери, но явился Архангел Михаил и мечом отсек ему обе руки. По сюжету Авфония раскаялся в злом умысле. Апостол Павел помолился за него, приложил руки к плечам пострадавшего, и они приросли (Маргенс Ю. Иконография ангельских чинов и их изображение в русской иконописи // Русская поздняя икона от XVIII до начала XX столетия. Сб. ст. – Москва, 2001. С. 106). Обычно на иконах Архангел Михаил изображался с занесенным над Авфонией мечом. В иконе «Успение Богоматери» Архангел уже отсек руки Авфонии, и они повисли на одре.

Особенность композиции «Успение Богоматери» состоит в том, что в ней отсутствует стоящий за ложем Богоматери Иисус Христос, который держит в руках Душу Марии. Вместо этого вверху изображено вознесение Богоматери, которую в небесах, озаренных Божественным Светом, встречает Иисус Христос. Этот мотив был выделен в западной иконографии в самостоятельную сцену (Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – Санкт-Петербург, Мифрил, 1995. С. 183) и затем перешел в русскую иконопись. Таким образом, данный памятник сочетает в себе канонические нормы официального церковного искусства с западноевропейской живописью и печатной графикой.

В иконе «Успение Богоматери» отсутствует эпизод со слетающими на облаках апостолами, нет стоящих за апостолами плачущих жен иерусалимских, не показан внутренний интерьер дома Богоматери, а дан лишь намек на него в виде проема справа, в котором просматривается голубое небо. Художник стремился придать всей сцене торжественный характер и делает композицию более лаконичной.

Во второй половине XVIII в. в русских иконах начинают появляться черты классицизма (Кочешко Н. Указ. соч. – С. 13). В отличие от барокко, с его динамично подвижной формой и хроматическим сочетанием цветов, в данной иконе наблюдается строгость композиции, динамика фигур спокойнее, фигуры святых осязаемы и величественные. Цвет приобретает большую локальность, наблюдается графичность силуэта. Художник был знаком с современной ему светской академической живописью. Это чувствуется в характере исполнения образов святых и в сложности тональных переходов в изображении неба, облаков, крыльев ангелов. Но в то же время икона «Успение Богоматери» сохраняет условность языка и основывается на соблюдении традиционной техники и технологии создания памятника.

Икона поступила на реставрацию в плохом состоянии. Ее основу составляют две склеенные липовые доски, которые имели царапины, задиры, потертости. Вдоль верхнего и нижнего торцов иконы врезаны две сквозные шпонки. По углам, а также у верхнего и правого края по центру имелись большие гвоздевые отверстия. Остатки от столярного клея находились на нижнем торце в правой его части.

По центру изображения сверху вниз проходила глубокая трещина левкаса на стыке досок. По всей поверхности произведения имелись многочисленные утраты красочного слоя, особенно вдоль нижнего края, у левого края и по месту склейки досок, а так же в левой центральной части иконы на изображении голов святых и над ними. Остатки грунта просматривались только на нимбе склонившегося к Богоматери апостола. Вздутия тонкого красочного слоя имелись местами над изображением голов святых и над изображением головы Богоматери, а так же на изображении головы апостола, стоящего справа у края иконы. Наблюдалось общее неравномерное потемнение лакового покрытия. Царапины разного направления находились у нижнего края, особенно в левой его части. Капли от воска располагались в нижней центральной части иконы. Меловое загрязнение было в нижней части фигуры апостола Петра. Особенно плохо сохранился лик святителя Дионисия Ареопагита.

Из-за тонкого красочного слоя и образовавшихся многочисленных вздутий на отдельных участках живописи, укрепление красочного слоя и грунта стало одним из сложных реставрационных процессов. Вначале необходимо было выбрать оптимальную концентрацию осетрового клеевого раствора. Для этого делалось пробное укрепление живописи на неответственном участке иконы. После того, как был выработан нужный метод, осуществлялось укрепление по всей поверхности, где это было необходимо. После этого проводилось удаление остатков от столярного клея и от воска, удаление поверхностных загрязнений с оборота, торцов и из гвоздевых отверстий. Гвоздевые отверстия и щели заделывались с лицевой стороны и оборота иконы. На лицевой стороне в нижней центральной части иконы удалялся слой копоти.

Для удаления лакового покрытия необходимо было подобрать нужный растворитель. Поэтому вначале делалось пробное раскрытие в верхней левой части иконы. Затем удаление лакового покрытия по всей поверхности иконы осуществлялось этиловым спиртом. После этого подводился реставрационный грунт в места утрат авторской живописи, грунт выравнивался и шлифовался. После этого икона покрывалась реставрационным лаком.

Одним из самых сложных процессов было тонирование вставок реставрационного грунта. Особенно это касалось ликов и светлого неба, которые отличались тончайшими тоновыми переходами и богатым живописным колоритом. Перед началом работы были изучены иконописные аналоги, соответствующие сюжету и времени создания иконы «Успение Богоматери». После этого проводилось тонирование акварельными красками пуантальной техникой. После завершения тонирования икона вновь покрывалась реставрационным лаком.

Именно проведение сложной реставрации иконы «Успение Богоматери» помогло восстановить цельность изображения и должным образом оценить художественное достоинство иконописного памятника второй половины XVIII века.

И.А. Мелихова

заведующая мастерской реставрации редких книг и графики

Государственного исторического музея,

старший преподаватель кафедры «Высшая школа реставрации» РГГУ (Москва)

imelikhova_gim@mail.ru

Реставрация жалованной грамоты Петра I Соловецкому монастырю (из собрания ГИМ).

Уточнение датировки в ходе реставрационных мероприятий

В мастерскую реставрации редких книг и графики ГИМ поступил документальный памятник с наименованием «Жалованная грамота Петра I Соловецкому монастырю 1700 г.» Датировка имелась в тексте документа. Так он и был записан при поступлении в музей 5 декабря 1928 г.

В процессе своего бытования грамота неоднократно подклеивалась с оборота, в том числе и со смещением текста. Бумажная основа оказалась крайне ветхой, рыхлой и истонченной. Документ имел множественные разрывы, заломы и утраты по полям, тексту и орнаментальному изображению. Истертая ткань, на которую он когда-то был сдублирован, не предохраняла его от дальнейшего разрушения. Это плачевное состояние делало практически невозможным его исследование и введение его в научный оборот.

Перед началом реставрационных работ были проведены исследования природы чернил и краски, которой выполнена орнаментальная рамка. Энергодисперсионный и микрохимический анализы показали, что грамота написана железогалловыми чернилами с добавлением сажи. Орнаментальное обрамление сделано твореным золотом с небольшой добавкой меди.

С учетом этого была разработана реставрационная методика. Грамота была механически очищена от поверхностных загрязнений мягкой кистью и резиновой крошкой. Методом удаленного увлажнения было достигнуто размягчение клея между экспонатом и дублировочной тканью. Экспонат помещен на оргстекло лицом вниз, ткань с оборота снята механически. На бумажные наклейки, открывшиеся под тканью, плоской кистью наносился 4% раствор метилцеллюлозы. Затем наклейки и разбухший под ними клей снимались механически (скальпель, ватные тампоны). Далее производилась промывка. Состав чернил не допускал погружения экспоната в кювету с водой. И промывка осуществлялась на подушке из фильтровальной бумаги, обильно смоченной водно-спиртовым раствором (1:1). На бумагу укладывался экспонат (оборот которого увлажнен), лицевой стороной вверх. Свободные от текста и рисунка участки промывались отжатыми тампонами. Операция повторялась 4 раза. В процессе промывки, вследствие увлажнения удалось отделить неровно наклеенные фрагменты орнаментальной рамки.

Уже после снятия ткани с оборота стало очевидно, что грамота создавалась из двух видов тряпичной бумаги, разных по толщине. Текст, написанный красивым «квадратным» почерком, характерным для рубежа XVII–XVIII веков, на тонкой бумаге, вклеен в рамку с травным орнаментом, который выполнен твореным золотом на бумаге более плотной. Рамка эта принадлежала какой-то более ранней, не сохранившейся до нашего времени грамоте.

Далее оставалось собрать фрагменты грамоты, на которые она распалась после снятия всех наклеек. Восполнение утрат производилось подобранной по толщине, цвету и фактуре реставрационной бумагой методом наложения с оборотной стороны листа. Разрывы соединялись встык полосами японской реставрационной бумаги с оборотной стороны. Заломы пропитаны клеем, разглажены косточкой, подклеены японской реставрационной бумагой. Затем было осуществлено дублирование центральной части с текстом на тонкую японскую бумагу и соединение текстовой части с ровно собранной орнаментальной рамкой. После чего уже вся грамота была сдублирована на тонкую японскую бумагу. Все работы производились клеем из пшеничного крахмала.

В процессе реставрации на освобожденном от наклеек обороте открылись записи: «Список с грамоты Марчюковской. Подлинная в монастыре» и заверительные подписи – автографы соловецких настоятелей: «Соловецкого монастыря архимандрит Фирс», «Варсонофий архимандрит Соловецкий 1723 г. генваря 17 день». Стало понятно, что перед нами список с царской грамоты 1700 г. на приписку к Соловецкому монастырю Марчуговской пустыни, расположенной под Москвой. Список был выполнен на Соловках в 1723 г. для самой Марчуговской обители.

Е.И. Воронина

младший научный сотрудник Лаборатории реставрации документов

Музейно-выставочного и реставрационного центра Архива РАН (Москва)

voronina.cait@gmail.com

Основные проблемы хранения и консервации фотодокументов

Почти в каждом музейном или архивном учреждении за долгие годы деятельности накопилось большое собрание фотодокументов. Фотодокументы по своей природе и свойствам значительно отличаются от архивных документов, библиотечных и графических материалов, поэтому очень важно уделять внимание проблеме их хранения и консервации. Неправильный режим хранения сильно влияет на состояние документа. Соблюдение режима хранения зачастую позволяет сохранить памятники без необходимости срочного реставрационного вмешательства.

Фотодокументы – сложные объекты, состоящие из нескольких слоев, каждый из которых выполняет отдельную функцию. Как правило, фотоотпечатки состоят из основы и светочувствительного слоя. Основой может служить бумага, стеклянные или металлические пластины, полимерная пленка. Светочувствительный слой может быть однородным или состоять из эмульсии. В качестве эмульсии используется желатин, альбумин, коллодий с растворенными в них светочувствительными веществами, которые тоже различаются по своей природе.

Существует множество видов фотодокументов. Различают кейсовые фотографии, однослойные, двухслойные и трехслойные фотографии. Для каждого вида фотографии существуют характерные повреждения, но в целом их можно разделить на два основных типа: повреждения физического и химико-биологического происхождения. Различают повреждения изображения, связующего, и повреждения основы.

Повреждения физического происхождения могут появляться на разных стадиях получения фотоснимка, в процессе эксплуатации и бытования фотографий. Повреждения данного типа проявляются в виде загрязнений и затирания поверхностей фотографий, царапин со стороны эмульсии и подложки, изломов и разрывов на пленках и бумагах, трещин и сколов на разбитых фотопластинках.

К химико-биологическим относятся повреждения, возникающие в результате химических реакций и развития микроорганизмов. Они также образуются в результате нарушений технологии на различных стадиях создания фотографии, в процессе старения и при неправильном хранении снимков. Характерными следами данных повреждений является изменение цвета фотоснимка, угасание изображения, появление пятен.

Основными факторами, влияющими на сохранность фотодокументов, являются относительная влажность, температура, свет, различные химические соединения.

Черно-белые фотографии и негативы должны храниться при температуре ниже 18° С и относительной влажности 30-40%. Цветные хранятся при температуре ниже 20° С и относительной влажности 30-40%. Недопустимо наличие колебаний температурно-влажностного режима. На сохранность фотодокумента крайне сильно влияет воздействие света. Он является фактором, ускоряющим старение и разрушение фотоматериалов.

Важным фактором сохранения фотодокументов является соблюдение санитарно-гигиенического режима хранения. Во многом разрушение документов обусловлено воздействием на них химических соединений, происходящих как из самого фотографического материала, так и из остатков материалов, использованных при проявлении и закреплении фотографии, а также из внешних источников.

Необходимо уделять внимание и собственно хранению фотодокументов, то есть упаковке. Основным материалом для упаковки фотодокументов служат конверты и коробки из бумаги или

картона. Они должны состоять из альфа-целлюлозы (не менее 87%), не содержать лигнина и древесной массы, не иметь канифольной проклейки, не содержать сернокислого глинозема, иметь не более 0,0008% остаточной серы. Материалы для упаковки документов должны быть нейтральны.

Крайне важно правильно определить технику, в которой выполнены фотоснимки. Основным способом обеспечить наилучшее состояние документа является соблюдение санитарно-гигиенического, температурно-влажностного и светового режимов хранения фотодокументов, изготовление подходящих для хранения контейнеров и папок, тщательный контроль за состоянием памятника.

Н.И. Беловинцева

*младший научный сотрудник кафедры археологии
Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва)*
natalya.belovinceva@gmail.com

Е.В. Переводчикова

независимый исследователь
perevelena@yandex.ru

К.Б. Фирсов

*главный хранитель отдела археологических памятников
Государственного исторического музея (Москва)*
kirill-firsov@mail.ru

В.А. Ширяков

*художник-реставратор ГБУК МО Музейно-выставочный комплекс
«Новый Иерусалим» (Москва)*
perevelena@yandex.ru

Орнаментированный предмет из кургана Козёл: реставрация как основание для реконструкции

В Государственном Историческом музее среди материалов из скифского царского кургана Козёл IV в. до н.э. (раскопки И.Е. Забелина, 1865 г.), хранятся фрагменты металлического предмета, состоящего из орнаментированных свернутой пластины, диска, гвоздиков и заклепок; к нему относятся также остатки дерева.

В архиве ИИМК РАН хранится рисунок, выполненный художником И. Медведевым спустя несколько лет после раскопок кургана. На нем наш предмет изображен в виде цилиндрической коробочки с крышкой. Данный рисунок в значительной мере представляет собой реконструкцию, которую некоторые его детали не позволяют принять во всех подробностях.

В процессе реставрации выяснилось, что металлический диск является не крышкой, а донцем, прибитым гвоздями к деревянной основе. Следы медных окислов на дереве также свидетельствуют в пользу длительного контакта деревянной части с бронзовой. Орнаментированная бронзовая пластина составляет стенку предмета. Нижняя ее кромка отогнута наружу, затем завальцована на внешнюю поверхность приложенного металлического донца. На вертикальных торцах стенки пробито по одному ряду отверстий, пригодных для шнуровки или пришивания.

Скорее всего, округлая дощечка изначально крепилась гвоздями, вбитыми в ее торец через металлическую стенку (сохранилось три гвоздя, но было, судя по следам на дереве и остаткам в металле, не менее пяти). Такой способ соединения донца со стенкой имеет смысл, если между краем деревянного донца и бронзовой стенкой предмета имеется прослойка какого-то материала, которую

надо закрепить. При изучении предмета с помощью микроскопа на внутренней стороне бортика, вблизи гвоздей, обнаружены отпечатки материала, имевшего линейную структуру, похожую на структуру бересты. Кроме того, на одном из гвоздей сохранились отпечатки какого-то материала в виде ободка.

Получается, что предмет являлся нижней частью, донцем футляра, корпус которого был выполнен, скорее всего, из бересты. Нижняя часть этого цилиндра вставлялась в металлическую часть так, что самый край бересты оказывался между металлом и деревянным вкладышем. Оставалось только прибить его через металл к дереву и дополнительно пришить к торцам бортика через заранее пробитые отверстия.

Наши наблюдения находят параллели в археологических памятниках, что позволяет трактовать предмет из кургана Козёл как часть колчана или горита.

Известны находки цилиндрических колчанов скифского времени, сделанных из бересты (Кириковка, Балабаны, Мечет-Сай).

Е.В. Черненко принадлежат реконструкции горитов с круглым дном, расширяющихся кверху так, что в верхней части они овальные в разрезе. Таковы, по его мнению, гориты из Келермесского кургана № 4 и кургана Пастака в Крыму.

Каково бы ни было назначение уверенно реконструируемого цилиндрического футляра с бронзовой окантовкой дна, не вызывает сомнения его значимость в погребальном ритуале, поскольку он маркирует середину ряда коней, сопровождавших захоронение в кургане.

А.Н. Усачук

ведущий научный сотрудник отдела археологии

Донецкого областного краеведческого музея (Украина)

doold@mail.ru

Проблемы графической реконструкции древнейших псалиев

Активное изучение древнейшей формы псалиев – щитковых (деталей архаической конской упряжи) и желобчатых (деталей как упряжи, так и узды) – началось с конца 50-х гг. XX в., при этом щитковые псалии долго рассматривались в качестве деталей узды верхового коня. К сегодняшнему дню найдено около 400 псалиев, разработано не менее 26 различных типологий их, накоплен определенный опыт функционального анализа подобных изделий. Всему этому предшествовал период осмысления псалиев, поскольку находки странных предметов (ритуальных столиков, моделей кресел или тронов?, наверший шлемов?, части перекрестья мечей?) до 50-х гг. прошлого столетия отмечались более семидесяти лет. Занимаясь историей изучения деталей древнейшего конского снаряжения, оказалось интересным посмотреть на то, как реконструируются псалии, зачастую найденные в сильно фрагментированном виде. Правильным, на мой взгляд, является то, что сами разрушенные псалии остаются, как правило, в обломках, и радикальные реконструкции проводятся на их графических изображениях. Последние довольно ярко отражают процесс осмысления псалиев, как деталей упряжи.

Одной из возможных деталей древнейших псалиев является планка, к которой крепится ремень (суголовный или наносный – в этом вопросе у специалистов имеются расхождения). Достижением можно считать уже то, что основная масса исследователей постепенно пришла к выводу о положении планки по отношению к щитку псалия – вверх. Впрочем, нельзя сказать, что и сегодня все исследователи четко представляют себе функции планок: в публикациях псалии располагают как угодно, причем рядом могут находиться рисунки псалиев планкой и вверх, и вниз или вбок. В истории графических реконструкций псалиев был период, когда планку располагали вниз и, пытаясь найти ей хоть какое-то применение, пришли к оригинальному выводу, что к отверстиям планки крепились украшения. Своеобразным этапом следует считать такие реконструкции, в которых два псалия

объединялись в *один* по наличию двух сохранившихся планок: их воспринимали, как части одного изделия, располагая планки по бокам гипотетического псалия, либо сверху и снизу. За подобным удвоением планок просматривается позиция, когда исследователи помещали псалий в середину оголовья, смутно представляя, какой из ремней крепится к той или иной планке. В то же время, сочетание планки с дополнительными боковыми отверстиями в щитках вызвали графические реконструкции с раздвоением или растроением суголовного ремня – иногда удачные, иногда – ошибочные.

Отдельный вопрос – количество отверстий в щитке псалия и их функции. С этим связаны и проблемы количества шипов. В графических реконструкциях 70-90-х гг. XX в. иногда встречается необоснованно большое количество отверстий в теле псалиев, не учитывающих в таком случае существенно неравномерное распределение напряжений в щитке. Центральное отверстие псалия – трензельное – иногда заполнялось еще одним шипом, что отражало нечеткость взглядов на место псалиев в реконструкции упряжи. При заполнении трензельного отверстия шипом их становилось пять и в то же время реконструировались псалии с двумя шипами.

Сырьем щитковых псалиев в основном являлся рог. Недавние находки остатков деревянных щитков вызвали необходимость представить графические реконструкции и подобных вариантов псалиев. Отдельная проблема: попытки реконструкции псалиев по находкам одних шипов. Подобное стало в какой-то мере возможно с накоплением знаний об изготовлении щитковых псалиев, но требует большой осторожности и тщательного объяснения каждого реконструируемого элемента.

На наш взгляд, «рабочие» проблемы исследователей древнейшего конского снаряжения выходят за рамки споров отдельных специалистов, потому что все, что связано с псалиями, занимает видное место в музейных экспозициях, и внимание к деталям позволит избежать многих ошибок в экспонировании псалиев и – особенно – в порой красочных и эффектных реконструкциях древнего конского оголовья.

Е.А. Савостина

доктор искусствоведения,

заведующая кафедрой «Высшая школа реставрации»,

профессор кафедры истории искусства Древнего мира и Средних веков РГГУ (Москва)

esav@yandex.ru

К проблеме атрибуции пекторали из кургана Толстая Могила

Памятники ювелирного искусства из курганов скифов создают особую ауру культуры кочевников. Многие произведения выполнены греческими мастерами, однако в них отражены мотивы скифской жизни, благодаря чему эти вещи считают заказными. Среди них и знаменитая золотая пектораль из кургана Толстая Могила. Ее декор разделен на три яруса и содержит растительный фриз и фигуративные изображения (сцены терзаний; сцены со скифами, ухаживающими за животными, пара скифов с предметом из овечьей шкуры в руках). В исследовании пекторали отчетливо проступают два важных этапа: ее первооткрыватель Б.Н. Мозолевский представил исчерпывающее описание и анализ изображений, предложил трактовку сюжетов, определив действия центральной пары как шитье ритуального одеяния. Второй этап связан с Д.Р. Раевским, вписавшим пектораль в свою концептуальную модель скифского мироздания («скифская космограмма»). С тех пор эта трактовка стала определяющей в литературе, и темы изображений рассматриваются именно в этом ключе. Между тем, невозможно трактовать вещь без проведения атрибуции, результатам которой и посвящен данный материал. Представляем здесь краткие выводы. Техника металлообработки, примененной в изготовлении растительного фриза (наложение ажурного растительного орнамента на гладкий фон – лист), композиция и стиль элементов

*Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня
(тезисы конференции)*

растительного фриза (аканф с вьющимися ветвями, на которых произрастают цветы и пальметты) находят прямые аналогии в продукции северо-греческих и македонских мастеров. Анализ элементов изображения центральной группы способствует ее трактовке не как сцены шитья (в руках обоих мужчин зажаты фрагменты шнура-пояса), а обмена символическим одеянием и поясом при передаче власти. Общий сюжет верхнего фриза, включая юношей при коровах и овцах, напоминает легенду Геродота о происхождении македонской династии – бежавших из Аргоса братьях, сначала нанявшихся в работники к иллирийскому царю (старший при конях, средний при коровах, младший при мелком скоте), но позже добившихся царской власти в Нижней и Верхней Македонии. Согласно последним исследованиям (Н. Franks, 2012), легенда о происхождении Аргеадов имела варианты и изменялась и в V, и в IV вв. до н.э., соответствуя исторической ситуации. В середине IV в. к власти в Македонии приходит Филипп II, который не родился прямым наследником трона и был младшим братом после Александра и Пердикки. Филиппу удалось объединить Верхнюю и Нижнюю Македонию, как в доисторические времена, завоевать золотые Пангейские рудники. Золото способствовало не только усилению экономики Македонии, но появлению золотой монеты и массы украшений своеобразного стиля. Prestиж Филиппа чрезвычайно возрос, он стал национальным героем, и его завоевания могли стать поводом для возвращения к старой легенде – возможно, в еще одном варианте. Таким образом, можно предположить, что в основе сюжета верхнего фриза положена варьирующаяся легенда, связанная с происхождением царской династии. «Скифский» (варварский) облик персонажей фриза отмечает негреческий период в их истории. Высокое, исключительное качество работы в пекторали и оригинальность замысла ставит ее на особое («царское») место даже в ряду шедевров произведений златокузнецов. Был ли этот предмет действительно использован в ритуале скифов, нам неизвестно. Очевидно его длительное бытование в среде кочевников (следы грубого ремонта), но нет уверенности в том, что его носил царь или вождь: пектораль найдена не на костяке и не в центральной камере. Поэтому есть основания думать, что пектораль с предполагаемым македонским сюжетом попала к скифам не как заказанная ими вещь, а как дар или трофей. Безусловно, многое здесь остается еще неясным, но трудно возразить, что в исследовании пекторали из Толстой Могилы назревает новый поворот.

И.В. Бузунова

соискатель учёной степени кандидата искусствоведения

на кафедре зарубежного искусства Санкт-Петербургского Государственного

академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина,

сотрудник Научно-методического сектора Научно-просветительного отдела

Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)

method4edu@hermitage

Особенности изучения архаической пластики на примере памятников из собрания Государственного Эрмитажа

Эрмитажное собрание античной (древнегреческой) скульптуры, формировавшееся на протяжении двух столетий, обладает необходимой исторической и стилистической полнотой, но в то же время по ряду причин имеет определённые особенности. Их обусловили международная и военная политика Российской империи, личные вкусы коллекционеров, а также то, что российские учёные не принимали участия в археологическом буме открытий культуры Древней Греции в XIX веке непосредственно на землях Эллады, поэтому отделение древностей Императорского Эрмитажа практически не пополнялось греческими оригиналами из района Эгеиды. В итоге, классическая часть античной коллекции музея, состоящая из приобретений XVIII-XIX веков, имеет лауну в области архаической пластики.

Исключение составляет небольшая группа архаических бронз, в которую входят произведения

высокого художественного уровня со всеми характерными чертами архаического стиля (курор с о. Самос 590 г. до н.э., подставка зеркала «Афродита с эротами» с о. Эгина 480 г. до н.э.). Ярко выраженная стилистическая принадлежность позволяет включить их наряду с монументальными скульптурами в группу памятников, воссоздающих целостную картину эволюции пластического искусства греков на примере экспозиции Эрмитажа. Так, бронзовая статуэтка юноши с о. Самос, чьё лицо и тело демонстрируют следование архаическому канону, напоминает основной тип архаической скульптуры – обнажённого курора. По классификации М.Г. Рихтер эрмитажная бронза наравне с аналогичными по набору морфологических признаков памятниками из коллекций Берлинского и Самосского музеев вошла в круг произведений островной работы из группы Орхомен-Фера 590-570 гг. до н.э. Особое внимание к скульптуре из Эрмитажа привлекает вырезанная аргивским алфавитом надпись на постаменте: «Поликрат меня посвятил», послужившая для немецкого учёного XIX века Т. Панофки косвенным доказательством связи курора с правителем о. Самос Поликратом. Однако раннеархаическая манера исполнения статуэтки позволяет отнести её к более раннему, чем время правления тирана, периоду.

Общее представление об основном архаическом типе женской статуи даёт бронзовая фигурка Афродиты с Эротами на плечах 480 г. до н.э. с о. Эгина, служившая в древности подставкой зеркала. Её фронтальность, пропорциональные соотношения фигуры, проработка лица, причёски, одеяние находят стилистические аналогии не только в ряду архаических бронз подобного рода, но и в группе акропольских кор.

Помимо греческих оригиналов периода архаики для понимания особенностей архаической пластики важны так называемые архаистические и архаизирующие древнеримские реплики из отделения классических древностей Эрмитажа (базальтовый торс Афины I в. до н.э., статуя Эрота Соранцо, гермы Гермеса), которые создавались в Древнем Риме под влиянием традиций искусства прошлого. В их образном строе в той или иной мере отразились архаические черты, придавая антикам эклектичный характер, осложняя их атрибуцию, и в то же время обогащая картину восприятия доклассического искусства эллинов. Например, пластика базальтового торса Афины I в. до н.э. при наличии канонических признаков архаики демонстрирует сочетание разнообразных художественных тенденций в трактовке многослойных одежд, атрибутов, что в целом говорит об архаистическом характере скульптуры и о довольно свободном обращении автора статуи с архаическим прототипом. Образцом архаизирующего направления в древнеримском искусстве может служить одна из лучших античных статуй эрмитажного собрания – статуя Эрота Соранцо, с которой связан целый узел проблем атрибуции, происхождения, иконографии, интерпретации, требующих дальнейшего изучения.

Отдельные недостатки классического собрания компенсирует замечательная археологическая коллекция причерноморских памятников Эрмитажа, которая содержит, кроме всего прочего, греческие подлинники разного времени, в том числе периода архаики. Оригинальные произведения мастеров Аттики, Ионии, островных мастерских раскрывают художественную специфику разных скульптурных школ, но в то же время характеризуют общие тенденции развития древнегреческой пластики. Кроме того, они очень важны для идентификации нижней хронологической границы в истории возникновения древнегреческих полисов на берегу Чёрного моря в VII-VI веках до н.э., что подтверждается недавними исследованиями. Работы местных мастеров Северного Причерноморья (полуфигура юноши из известняка из Ольвии V в. до н.э., березанский курор VI в. до н.э. и др.) несут в себе отражение локального «боспорского» стиля, демонстрируя феноменальное слияние эллинских и варварских традиций в лоне культуры, сложившейся на краю ойкумены.

Группа архаических оригиналов из собрания Эрмитажа вкупе с древнеримскими репликами в архаистическом и архаизирующем стиле даёт возможность судить о главных особенностях пластического языка архаического искусства, раскрывая его сложность, многогранность, изысканную противоречивость, и, вместе с тем, ставит перед исследователями множество вопросов, ответить на которые ещё предстоит.

О.Ю. Соколова

научный сотрудник Отдела Античного мира
Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)
antiq_department@hermitage.ru

Новые данные об архитектурных деталях из раскопок Нимфея

На северо-восточной окраине современного поселка Эльтиген (Героевское), (г. Керчь, Республика Крым), прослеживаются руины боспорского города Нимфея. Они занимают плато на берегу Керченского пролива (в древности Боспора Киммерийского. Систематические исследования городища ведутся Нимфейской археологической экспедицией Государственного Эрмитажа начиная с 1939 г. (Соколова О.Ю. Нимфейская археологическая экспедиция Государственного Эрмитажа (1939-2013 гг.) // Экспедиции. Археология в Эрмитаже / Государственный Эрмитаж. – СПб., 2014. С. 154-166).

На протяжении ряда лет на южном склоне нимфейского плато исследовался монументальный архитектурный комплекс эллинистического времени (Грач Н.Л. Нимфейская археологическая экспедиция (основные итоги исследований за 1973-1987 гг.) // Итоги работ археологических экспедиций Государственного Эрмитажа. – Ленинград, 1989, с. 61-79). В 1996 г. на этом участке были найдены архитектурные детали, целые и во фрагментах, от ордерного сооружения. В ходе их исследования было высказано предположение о возможной принадлежности деталей небольшому храму, возведенному во второй половине V в. до н.э. (Соколова О.Ю. Новые находки из Нимфея // Боспор и античный мир. – Нижний Новгород, 1997. С. 143-147). Неоднократно на исследуемом участке встречались архитектурные детали, которые по стилю и характеру обработки могли принадлежать этому же комплексу. В дальнейшем здесь были открыты *in situ* основания колонн и пилонов, что привело к определению данного сооружения как парадного входа – пропилей на территорию священного участка. Находка архитрава с прекрасно сохранившейся надписью подтвердила данную интерпретацию и позволила уточнить время его сооружения. Характер написания букв, упоминание в надписи имени боспорского царя Левкона I, формула титулатуры царя позволили отнести время сооружения пропилей к первой половине IV в. до н.э. (Соколова О.Ю., Павличенко Н.А. Новая посвяtitельная надпись из Нимфея // *Hypoboreus*, vol. 8, fasc. 1. – СПб., 2002, с. 99-121).

В 2007 г. на этом участке был найден ещё один комплекс архитектурных деталей. Фрагменты фронтона от небольшого сооружения, возможно, сокровищницы и два фрагмента фриза с прекрасным резным орнаментом, которые датируются IV в. до н.э.

Все найденные архитектурные детали выполнены из местного известняка, разного качества, на отдельных изделиях были зафиксированы следы краски – красного, желтого, голубого и белого цветов, но орнаментальные мотивы – поясов – прослеживались только на абаке капители.

В ходе подготовки к публикации коллекции архитектурных деталей, найденных в Нимфее и хранящихся в фондах лапидария Восточно-Крымского историко-культурного музея-заповедника, было решено осуществить исследование поверхности ряда фрагментов в ультрафиолетовом свете. В результате удалось зафиксировать следы орнаментов – это бегущая волна, меандр, цветы, пальметты, которые украшали отдельные профили данных деталей.

При помощи портативного цифрового микроскопа DigiMicro-Mobailt удалось зафиксировать следы красок, которые соответствовали тому или иному элементу орнамента.

Задача на ближайшие годы – осуществить исследование в ультрафиолетовом свете поверхности всех архитектурных деталей нимфейских пропилей. На основании полученных результатов восстановить роспись каждой детали и осуществить реконструкцию росписи пропилей.

В.И. Черемхин

художник-реставратор каменной и гипсовой скульптуры высшей категории
ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва)
rest@arts-museum.ru

Е.Г. Пильник

старший научный сотрудник отдела искусства старых мастеров
ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва)
lenpilnik@yandex.ru

Еще раз о значении термина «копия» в скульптуре

Понятие «копия», помогающее идентифицировать произведения скульптуры с точки зрения аутентичности и художественной ценности, многими используется произвольно, без глубокого его понимания. В энциклопедических изданиях оно поясняется в общеупотребительном значении. Между тем, непонимание значения этого термина зачастую приводит к неадекватным оценкам художественных произведений, что совершенно недопустимо при научном изучении памятников скульптуры.

«Копия» в пластических искусствах определяется в БСЭ как уникальные художественные произведения, выполненные вручную («...художественное произведение, повторяющее другое произведение и исполненное самим автором, либо другим художником. К. (особенно если она не используется в целях подделки) может отличаться от оригинала по технике и размерам, но, в отличие от реплики, должна точно воспроизводить манеру и композицию оригинала». Большая советская энциклопедия. 3-е изд. – Москва: Сов. энцикл., 1969-1978, т. 13. с.128.). В том же издании указывается еще одна разновидность скульптурной копии – слепок (Большая советская энциклопедия. 3-е изд.– Москва, Сов. энцикл., 1969-1978, т. 22. с.41). Это ошибочное определение, поскольку разного рода отливки (бронзовые, гипсовые, керамические, цементные и т.п.), изготовленные методом формовки, являются не копиями, а репродукциями, имеющими тираж. Термин «гальванокопия» является недопустимым в профессиональном языке, поскольку гальванопластический процесс воспроизведения оригинала также относится к технологиям репродуцирования.

На рубеже XIX-XX столетий понятие «репродукция» присутствует в заглавиях ассортиментных каталогов зарубежных фирм, занимавшихся изготовлением слепков с классических скульптур (Например, понятие «репродукция» фигурирует в заглавии каталога бостонской фирмы “P.P. Caproni&Brother”: Catalogue of plaster cast reproductions from antique, mediaeval and modern sculpture : subjects of every description for art schools / manufactured and for sale by P.P. Caproni & Bro. – Boston : P.P. Caproni & Brother, с.1894). Тем не менее, этот термин еще не нашел широкого применения в профессиональном языке отечественных специалистов. В 1970-е годы им неоднократно пользовался в своих публикациях авторитетнейший материаловед Н. В. Одноралов, называвший «репродуцированием» формовку и следующие за нею технологические процессы, а также воспроизведение оригинала методом гальванопластики. Считаем необходимым употребление этого термина применительно к отформованным произведениям пластики.

Материалы, используемые при репродуцировании скульптуры, имеют свои индивидуальные технологические особенности. Первое место по точности воспроизведения занимает метод гальванопластики, второе – отливка из гипса и полимеров, третье – отливка из металлов, четвертое – воспроизведение из керамических масс, последнее – 3D сканирование. Объективность и документальность репродукций, в отличие от субъективности копий, позволяет поставить их на второе место после оригинала, отодвинув копии на третье место. Исключение составляют авторские копии (реплики) или авторские репродукции (повторные отливки), которые приравниваются к оригиналам.

И.В. Никулина

*младший научный сотрудник,
хранитель Отдела Античного мира Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)*
antiq_department@hermitage.ru

С.Л. Петрова

*художник-реставратор высшей категории,
заведующая Лабораторией научной реставрации скульптуры и цветного камня
Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)*
petrovas@hermitage.ru

Е.М. Андреева

*художник-реставратор высшей категории
Лаборатории научной реставрации скульптуры и цветного камня
Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)*
petrovas@hermitage.ru

Ю.Г. Семенова

*научный сотрудник, главный хранитель Отдела Античного мира
Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)*
antiq_department@hermitage.ru

Экспонат в фокусе: описание сохранности античной скульптуры (на примере статуи Адриана)

Отдел Античного мира и лаборатория научной реставрации скульптуры и цветного камня Государственного Эрмитажа начали исследовательский и публикационный проект – «Корпус античной скульптуры Эрмитажа». Главная задача проекта – провести комплексное изучение собрания античной скульптуры музея и представить результаты работы в полном каталоге коллекции. Корпус будет включать не только научное описание и историческую справку, но также будет дополнено современным и подробным исследованием сохранности скульптурных памятников.

Основное внимание в данной статье уделяется подробному описанию историко-реставрационного состояния одного памятника из собрания Отдела Античного мира Государственного Эрмитажа – статуи императора Адриана. Экспонат имеет долгую и сложную историю бытования. Статуя поступила в 1927 г. из дворца Шереметьевых на Фонтанке. В XIX в. этот памятник являлся частью крупного собрания античной скульптуры архитектора и строителя Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге, страстного коллекционера О. Монферрана. Этот памятник, составленный из античных и новых деталей, подвергался многочисленным реставрациям, выполненных в разное время: о чем свидетельствуют многочисленные швы склейки, мраморные и гипсовые дополнения, металлические крепления.

А.И. Жолобова

*аспирант кафедры истории искусства Древнего мира и Средних веков
факультета истории искусства РГГУ (Москва)*

anna.golovatiuk@gmail.com

Традиции древнеримской пластики в портретном творчестве Эдме Бушардона

Портретное творчество французского скульптора Эдме Бушардона (1698-1762) лишь в последние десятилетия начало привлекать внимание историков искусства. Наше небольшое исследование посвящено анализу портретных бюстов, созданных скульптором в 1720-1730-е гг., в контексте неоклассической традиции, а также поиску их возможных прототипов среди памятников древнеримской пластики. Стоит сказать, что эта тема уже была затронута такими исследователями, как Г. Шерф (*L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIe siècle / exposition Musée du Louvre 2 decembre 2010 – 14 fevrier 2011 ; sous la direction de Guillaume Faroult, Christophe Leribault, Guilhem Sherf. Paris : Musée du Louvre ; Gallimard, 2010*), Ф. Сенешаль (*Sénéchal P. «Attaché entièrement à l'Antiquité et à mon caprice»: Die Büste des Barons Philipp von Stosch von Edme Bouchardon // Jenseits der Grenzen: Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Köln 2000, pp. 136-48*), М. Бейкер, А. Лейнг и К. Харрисон (*Baker M., Harrison C., Laing A. Bouchardons's British sitters: sculptural portraiture in Rome and the classicizing bust around 1730 // The Burlington Magazine. Vol. 142, No. 1173 (Dec., 2000), pp. 752-762*). Предпринятое нами изыскание представляет собой попытку систематизировать, осмыслить, и, отчасти, дополнить обширный материал, наработанный названными авторами.

Большая часть работ Бушардона римского периода (1723-1732 гг.) пока не идентифицирована и известна лишь по документам. Его первым значительным произведением стал портрет известного коллекционера и знатока античного искусства Филиппа фон Стоша (мрамор, 1727, Государственные музеи, Берлин). Этот заказ стал важной вехой на пути творческого развития Бушардона. В бюсте фон Стоша им была выработана определенная схема антикизирующего портрета, к которой он будет обращаться и в дальнейшем, лишь слегка варьируя отдельные детали. Так, к линии бюста фон Стоша восходят еще два портрета, созданных в Риме: молодого аристократа Джона Гордона (1728, Инвернесс, Шотландия, частная коллекция) и барона Джона Херви (терракота 1729 г., Национальный фонд, Икворт Хаус ; мрамор, 1730 г., частная коллекция), – а так же портрет маркиза де Гуверне (1736г., Лувр), заказанный мастеру уже в Париже. Оказавшись во Франции, скульптор несколько видоизменяет сложившуюся в Риме портретную схему, словно стремясь привести ее в соответствие со вкусом французских заказчиков. Так, если портрет фон Стоша заметно идеализирован, то в изображении маркиза де Гуверне скульптор не избегает натуралистических характеристик.

Все рассмотренные нами бюсты явно восходят к одному и тому же античному источнику. Большинство исследователей полагают, что таковым является портрет императора Траяна (мрамор, ок. 108 г., Рим, Капитолийские музеи) из коллекции кардинала Алессандро Альбани, с которой Бушардон был хорошо знаком благодаря фон Стошу. Однако нам кажется, что более верно было бы говорить о синтезе нескольких источников. Мы предполагаем, что одним из них мог также быть бюст Траяна из Лувра (мрамор, ок. 100 г.), который также некогда принадлежал кардиналу Альбани, и был вывезен во Францию в начале XIX века. Оговоримся, однако, что речь идет не о точном повторении иконографии и стиля конкретных памятников древности, но о попытке обогатить язык французской пластики элементами языка римского портрета.

Итак, если рассматривать портретное творчество Эдме Бушардона в контексте сложения неоклассицизма, нельзя не отметить, насколько новаторским для своего времени был его подход к интерпретации античных источников. Скульптор не копирует один известный образец, но

*Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня
(тезисы конференции)*

демонстрирует синтетический подход к источникам, и в то же время стремится к определенной степени археологической точности, что отличает его от современников и сближает с мастерами неоклассики. Он стремится воспроизвести сам дух античности.

В этом смысле творчество Бушардона предстает перед нами как важное явление, как некое промежуточное звено, свидетельствующее о том, что связь с античной традицией никогда не прерывалась полностью. Неоклассицизм не возникает спонтанно с началом археологических открытий и появлением трудов Винкельмана, но почва, на которой проросли эти идеи, подготавливалась постепенно. И важная роль здесь принадлежала не только самим скульпторам, но и их заказчикам.

А.С. Макарова

младший научный сотрудник

Государственного научно-исследовательского института реставрации (Москва)

aanpilogova@mail.ru

Опыт реставрации гипсовых барельефов Ф.П. Толстого

Статья обобщает результаты работы над пятью произведениями Ф.П. Толстого, прошедшими реставрацию в мастерских отдела монументальной скульптуры Государственного научно-исследовательского института реставрации (ОМС ГосНИИР) в 2014 г. В статье рассматривается процесс и результаты реставрации четырех барельефов из серии, посвященной событиям 1812 г., приводятся материалы по реставрации барельефа из цикла, посвященного подвигам Одиссея. Памятники происходят из фондов ГБУК г. Москвы «Государственный Музей А.С.Пушкина» и частной коллекции. Выполненные реставрационные работы заслуживают внимания в виду того, что работа осложнялась изначальной хрупкостью материала при ювелирно тонком и невысоком рельефе, и тем, что памятники уже претерпели реставрацию. Именно удаление следов предыдущей реставрации стало наиболее сложным и трудоемким этапом работы и подробно освещается в материалах статьи. В статье описываются виды разрушения памятников, анализируются методы их реставрации и опыт использования различных материалов, в том числе ранее не применявшихся в практике ОМС ГосНИИР.

Н.Л. Кучеревская

кандидат культурологии,

реставратор первой категории, заведующая отделом лапидария

Восточно-Крымского историко-культурного музея-заповедника (Керчь)

kucherevskij@rambler.ru

Опыт консервации памятников с росписью в Керченском лапидарии

Античные памятники из камня с росписью известны во многих центрах античного мира: в Афинах, на Кипре, в Македонии, Сайдах, Деметриасе, Херсонес Таврический. Обычно эти памятники сохраняют роспись, если не хранились под открытым небом. Имеются памятники с росписью и в Керченском лапидарии. Лапидарная коллекция насчитывает порядка 20, имевших ранее раскраску, примерно столько же архитектурных деталей и единицы культовых предметов, находимых внутри погребальных камер боспорских склепов.

Надгробные стелы IV–III вв. до н.э., как правило, сохраняют остатки красочного пигмента красного цвета в углублениях букв, порой – на поверхности наверший и отдельных деталей надгробной плиты. На поверхности ранних стел IV–III вв. до н.э. угадываются следы декоративной росписи, нанесенной красной краской по поверхности плиты: гирлянды, овы, ленты, оливковая ветвь как знаки увенчания умершего.

Рельеф, найденный в насыпи курганной группы «Три брата» (инв. № КЛ-1267) в 1965 г., сохранил раскраску на верхнем фрагменте: на окрашенном желтой охрой фоне красным цветом выделены детали наиска и подвешенный на колонне горит. Открытые в погребальной камере этого курганного захоронения известняковые изголовье каменной лежанки (инв. № КЛ-2657) и подставка под амфору и пелику (инв. № КЛ-1090) декорированы красными полосами. Погребальный комплекс датирован второй половиной IV в. до н.э. Отмечено, что именно в это время (IV-III вв. до н.э.) на Боспоре памятники с росписью получают наибольшее распространение.

В лапидарной коллекции Восточно-Крымского музея-заповедника есть и стелы с сюжетной полихромной росписью, так же датированные IV в. до н.э. Примером может служить стела Апфы, жены Афиней (инв. № КЛ-644). Однако роспись, ныне утраченная, известна нам лишь по акварели Ф. Гросса (1887 г.).

Единственный памятник с сохранившейся полихромной росписью – стела с изображением воина, совершающего ритуальное возлияние (инв. № КЛ-1297). Стела, выполненная из местного известняка, найдена в 1951 г. на горе Митридат. По-видимому, она находилась внутри погребальной камеры захоронения IV–III вв. до н.э. Поэтому частично сохранившуюся роспись получилось выявить в процессе реставрации в 2008 г.

Расписные стелы в античном мире – явление достаточно редкое, поэтому каждая находка уникальна и требует пристального внимания исследователей и, в первую очередь, реставраторов. В процессе реставрации памятников с росписью из керченского лапидария использован опыт ведущих реставрационных центров, таких как Государственный Эрмитаж, Государственный научно-исследовательский реставрационный институт (Россия), Национальный музей в Варшаве (Польша) и др.

Первый опыт консервации расписных памятников – расчистка и консервация архитектурных деталей Нимфейских пропилеев с элементами раскраски – предпринят в 1996-1997 гг. совместно с реставраторами скульптуры Эрмитажа В.С. Мозговым и С.Л. Петровой. При поступлении в фонды на некоторых деталях – симах с водосливами в виде масок льва; ионической капители; карнизах, украшенных рядами лесбийского киматия, – видны были остатки красной, желтой и синей краски. Укрепление красочного слоя проводилось методом пропитки полимерным составом – ксилольно-спиртовым раствором ПБМА. Пропитка растворами полимеров для закрепления красочных пигментов на камне – это классика эрмитажной школы реставрации.

Начиная с 2002 г. Лапидарий становится базой проведения культурологической, музейной и реставрационной практики для студентов РГГУ. Под руководством реставраторов высшей квалификации Э.Н. Агеевой, Е.И. Антоновой и О.Н. Постниковой вместе со студентами Высшей школы реставрации нами освоены методики укрепления разрушенной структуры камня с использованием кремнийорганических составов. Однако для укрепления живописи предпочтительнее применение полимеров, обладающих свойствами обратимости. В последнее время все большую популярность среди реставраторов завоевывают полимерные смолы Paraloid различной модификации. Практически все стелы из лапидарной коллекции с элементами раскраски реставрированы с применением этого состава.

С использованием раствора Paraloid в ксилоле осуществлено закрепление полихромной росписи на стеле с изображением воина (КЛ-1297). Реставрация стелы проводилась в 2008 г. при участии реставраторов Э. Парандовской, начальника отдела реставрации скульптуры Музея Народов в Варшаве, и И. Шведовой, зав. отделом реставрации Национального заповедника «Херсонес Таврический». На основании результатов мониторинга можно утверждать, что изменений в сохранности памятников на протяжении последнего десятилетия не наблюдается, состояние музейных предметов остается стабильным.

Из последних работ (2014 г.) необходимо упомянуть реставрацию плиты обкладки стены пантикапейского расписного склепа. Склеп открыт еще в 1954 г. в результате раскопок некрополя

Пантикапея В.Д. Блаватского, тогда же погребение было засыпано грунтом в качестве консервационной меры. Впоследствии плиты обкладки погребальной камеры были выпилены местными жителями и использованы в качестве строительного материала. Одна из плит (КЛ-1471) сдана в фонды заповедника как случайная находка. Информация о месте и обстоятельствах первичной находки была утрачена. Восстановление паспортных данных о памятнике стало возможным в результате библиографического исследования после проведения консервационных мероприятий.

Плита содержала роспись, имитирующую облицовку мрамором, нанесенную поверх гипсовой обмазки. На светлом серовато-охристом фоне в левой части плиты выполнено стилизованное изображение колонны в виде нанесенной темно-красной краской широкой вертикальной полосы, обведенной с двух сторон черным контуром. Правая сторона плиты сбита. В центре плиты сохранился орнамент, заключенный в три концентрических круга, очерченных черным контуром. Поверхность между изображением колонны и внешним контуром самой большой окружности заполнена растительным орнаментом, составленным из переплетения стеблей, листьев и цветов плюща, нанесенных разными красками. Черный контур внешней окружности окантовывает широкая неровная полоса желтой охры, линией черного цвета передано направление роста стеблей растения, сочными темно-красной и зеленой красками выполнено изображение побегов, цветов и листьев плюща.

В центре внутренней окружности едва различима концентрическая композиция, составленная из растительных мотивов. В центре круга угадывается пышный цветок с круглой сердцевинкой, от которой расходятся в разные стороны трилистники. Изображение нанесено зеленой краской, контуры обводки расходящихся от центра лепестков и листьев выполнены черным цветом поверх разметки, предварительно нанесенной едва заметным контррельефом. Внутри центральной композиции, справа, чуть видна линия еще одной окружности, служившей, по-видимому, границей листьев центральной розетки.

Пространство между центральной и внешней окружностями заполнено изображениями расходящихся от центра к краям «лучей» в виде треугольников. Сохранились частично изображения восьми лучей, предположительно, двенадцатилучевой солярной «розетки».

Консервация заключалась в удалении рыхлых поверхностных атмосферных наслоений методом сухой и ферментной расчистки. Остатки красочного слоя и известковой обмазки были укреплены методом пропитки полимерным составом (5% раствором Paraloid'a в ацетоне и ксилоле). В результате проведенных консервационных работ стало возможным провести исследование по атрибуции и датировке уникального памятника, поскольку объекты с полихромной росписью античного периода на Боспоре единичны.

Изучение боспорских расписных памятников – неохваченная тема, которую мы только затронули. И начинаться исследование должно именно с реставрации.

О.В. Тугушева

кандидат искусствоведения,

хранитель, заместитель заведующего Отделом искусства и археологии Античного мира

ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва)

tugusheva@artsmuseum.ru

Сцены с возлежащим симпозиастом в тондо киликов Дуриса: истоки и варианты

Килик, хранящийся в собрании ГМИИ с 1945 года, с большой долей вероятности можно отнести к числу работ вазописца Дуриса. В тондо изображен возлежащий на клинэ мужчина, рядом стоит юноша-виночерпий с киафом и киликом в руках, перед ложем низенький столик.

Роспись московской чаши не является уникальной, напротив, она хорошо разработана Дурисом, неоднократно им варьировалась. Килики его работы с этой композицией хранятся в Лувре, Базеле, Афинах, Мюнхене, Вюрцбурге, Вердене, Ареццо.

Сама сцена с изображением в тондо возлежащего симпозиаста в аттической краснофигурной вазописи имеет долгую традицию. В наиболее ранних вариантах (Эпиктет, Кахрилион – конец VI в. до н.э.) изображен только сам пирующий. На протяжении приблизительно 40 лет (510-480/475 гг. до н.э.) композиция развивается и усложняется – от одной фигуры (мастер Клеофрада, мастер Кольмар, мастер Антифона, вазописец Дурис) к двум (мастер Кольмар, вазописцы Аполлотор и Дурис, мастер Брига) и затем к трем (мастер Парижской Гигантомахии), от условного обозначения места действия (узкая полоска вместо ложа) до подробно переданных деталей «обстановки» и попытки обозначить глубину пространства. Дурис не был автором всех этих нововведений. Но подхватывая найденное его предшественниками и современниками, он активно развивал предложенные композиционные схемы, варьируя то фигуру второго персонажа (юноша, мальчик, девушка, виночерпий, флейтист), то отдельные предметы (сапожки, корзина, посох, разнообразные сосуды), делая акцент на тщательной проработке всех деталей рисунка. Именно на время работы Дуриса – первые два десятилетия V в. до н.э. – приходится наибольшее число киликов с изображением в тондо возлежащего симпозиаста. Начиная со второй четверти V в. до н.э. число подобных композиций сокращается, качество росписей ухудшается, во второй половине столетия встречаются только отдельные маловыразительные сцены.

С.В. Кашаев

*младший научный сотрудник Института истории материальной культуры
Российской академии наук (Санкт-Петербург)*

kashaevs@mail.ru

Серия лекифов из некрополя Артющенко-2

С 2003 г. Таманский отряд Боспорской экспедиции ИИМК РАН проводит раскопки расположенного на юге Таманского полуострова грунтового некрополя античного времени Артющенко-2. Памятник находится на обрывистом берегу Черного моря (Темрюкский район Краснодарского края), который постоянно разрушается в результате мощной абразии.

К 2015 г. на некрополе вскрыта площадь около 4400 кв. м., в общей сложности обнаружено 170 погребений, из них 12 – доследовано за современными грабителями.

Сообщение посвящено серии разнообразных лекифов, которые являлись частью погребального инвентаря, обнаруженного при раскопках. Все лекифы можно разделить на три условных группы – цилиндрические, арибаллические и массивные.

Различные по размеру и форме цилиндрические лекифы в большинстве случаев украшены по тулову «стандартным» для данной серии рисунком – тремя крупными пальметками. Пальметки имеют вертикально вытянутые пропорции. В редких случаях встречаются сосуды с сюжетной росписью. На одном из таких лекифов изображена «свадебная процессия» – тройка запряженных лошадей и несколько персонажей вокруг. На втором – две женские фигуры и два воина в доспехах и с оружием. К несчастным образцам относится лекиф с туловом, полностью покрытым лаком кораллового тона и растительным орнаментом на плечиках, а также сосуд, украшенный геометрическим орнаментом в виде ромбов. Датируются цилиндрические лекифы в пределах первой-третьей четвертей V в. до н.э.

Почти все цилиндрические лекифы обнаружены в индивидуальных мужских или женских погребениях, лишь в одном случае лекиф найден в парном погребении. Их клали по одному в относительно богатые могилы, где встречен иной разнообразный и многочисленный инвентарь. Чаще всего они располагались у южной стенки могилы (вдоль левой половины тела погребенного)

*Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня
(тезисы конференции)*

у головы, пояса или ног, у северной стенки могилы они встречены у ног и у головы. В то же время другие керамические сосуды у северной стенки не размещали.

Арибаллические чернолаковые лекифы, как правило, по размеру в полтора-два раза меньше цилиндрических. Часто они украшались орнаментом в виде пальметки или более простым из поясков, точек, полосок. В этом случае пальметки имеют довольно приземистые пропорции, примерно вписывающиеся в круг.

Иногда на таких лекифах встречаются изображения «прорастающих из земли» женских голов. Как правило, изображается женская голова в профиль. На голове широкополая шляпа, из под которой спускаются длинные вьющиеся локоны, перед лицом изображен некий предмет. Снизу рисунок ограничен фризом из ов. В редких случаях изображали животных, таких как заяц и дельфин. Подобные лекифы датируются третьей четвертью V – началом IV вв. до н.э.

В отличие от цилиндрических, арибаллические лекифы клали в погребение не только по одному, но и по два, и даже четыре экземпляра. Многие арибаллические лекифы обнаружены в парных погребениях.

К третьей группе «массивных» лекифов относятся сосуды с крупным, округлым туловом и узким горлом. Найдено несколько таких экземпляров. Орнаментированы они, как правило, кольцевыми полосками на тулове.

Из погребения № 127 происходит ионический лекиф подобной формы, а из погребений №№ 16, 49 – еще два близких сосуда, датируемые концом IV – началом V вв. до н.э. Такие лекифы клали в погребение по одному, в индивидуальные мужские или женские могилы.

Ю.С. Рыжова

заведующая реставрационной мастерской

ГБУК «Национальный заповедник Херсонес Таврический» (Севастополь)

jsr@inbox.ru

Реставрация керамики для новой экспозиции отдела античной истории Херсонеса

В 1968 году была открыта экспозиция отдела античной истории Херсонеса, которая просуществовала в неизменном виде до 2004 года. Разумеется, за столь большой период она устарела и потребовала переосмысления самой концепции подачи материала. Нуждалось в серьезном капитальном ремонте и здание, в котором размещались экспонаты – бывшая трапезная Свято-Владимирского монастыря. Таким образом, было принято непростое решение о закрытии старой экспозиции и начале работы над новой.

Большую часть экспозиции составляли предметы из керамики. Необходимо было оценить их состояние и упаковать для временного хранения. Эти вещи и составили основу будущей выставки. Кроме того, предполагалось дополнить экспозицию предметами как из фондов заповедника, так и из раскопок последних лет.

Керамику, с которой мы работали в ходе подготовки новой экспозиции, условно можно разделить на две группы: предметы, ранее реставрированные, и предметы, которые никогда не реставрировались. Кроме этого, можно выделить группы керамики по типам: лепная, парадная чернолаковая, краснолаковая, кухонная гончарная посуда, амфоры, терракотовые статуэтки.

Большинство предметов, находившихся в старой экспозиции, были уже в разные годы отреставрированы, но, как правило, никакой документации о предшествующей реставрации не сохранилось, или попросту не существовало.

Каждый реставратор знает, что делать вещь «с нуля» гораздо предпочтительнее, нежели подвергать ее повторному вмешательству. Как правило, приходится сталкиваться с неквалифицированной реставрацией и естественным старением материалов.

Чаще всего предметы склеивались коричневым клеем (типа БФ), на швах оставались потеки клея, иногда клей был размазан и по полю черепка. Гипсовые восполнения в большинстве случаев утратили механическую прочность, а их качество, как и качество тонировок, не соответствовало современным нормам. Кроме того, большинство памятников не было очищено от стойких загрязнений, либо расчищено не полностью. Некоторые предметы подверглись грибковой коррозии, на других наблюдались выходы солей. Все эти факторы определяли программу реставрационных мероприятий.

С каждого памятника удалялись нестойкие и стойкие загрязнения; известковые наслоения удалялись при помощи органических кислот. В случае демонтажа памятника со стыков удалялся старый клей. Если анализ показывал наличие большого количества водорастворимых солей, предмет высаливался в дистиллированной воде. При необходимости поверхность или роспись укреплялись растворами ПВБ или Paraloid'a B-72. Склеивались фрагменты Paraloid'ом B-72. Мастиковка швов проводилась либо мастикой на основе титановых ПВА-белил, либо микросферами. Тонировки гипсовых восполнений делались акварельными красками. После реставрации каждый предмет был упакован в бескислотную бумагу и помещен в пластиковый бокс.

Кроме того, помимо вещей для новой экспозиции мы работали также с материалом, ежегодно поступающим в мастерские из текущих раскопок, часть из которых пополнит новую экспозицию античной истории Херсонеса. За 6 лет проделан колоссальный объем работы, и на данный момент к экспонированию готово около 400 предметов. Мы надеемся, что вскоре они украсят залы нашего музея.

Д.А. Калинин
научный сотрудник

Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва)
kalinzar@mail.ru

Новые результаты первичного восстановления южноиталийских терракот из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина

В последние полтора десятилетия научным сотрудникам и реставраторам ГМИИ им. А. С. Пушкина удалось восстановить из множества фрагментов значительное число ваз и терракот, пострадавших в годы Второй Мировой войны от взрыва в форте противоздушной обороны Фридрихсхайн, где были укрыты от налетов с воздуха предметы из античной коллекции Берлинских музеев. Результаты этой работы были уже дважды продемонстрированы широкой публике: на выставках «Археология войны» и «Искусство Древнего Кипра». Первая из этих выставок проводилась в Музее еще в 2005 году, а вторая проходила с 14 октября 2014 года по 15 марта 2015 года. Однако значительная часть фонда античных терракот, находившихся некогда в собрании Берлинских музеев, до сих пор существует в виде нескольких сотен разрозненных фрагментов, в той или иной степени пострадавших от пожара 1945 года. С 2002 года ведется непрерывная работа по их систематизации. Многие из этих фрагментов, в большинстве своем некрупных по размеру, закопчены или сильно изменили свой первоначальный цвет; некоторые подверглись заметной деформации в результате воздействия высоких температур. Все это сильно затрудняет установление их принадлежности тому или иному памятнику. Опыт предшествующих лет показал, что оптимальным путем для такого установления является первичное, предварительное склеивание предмета, предшествующее основному реставрационному процессу.

Доклад посвящен обзору наиболее выдающихся южноиталийских терракот, частично или полностью собранных из фрагментов за период между 2013 и 2015 годами, и в настоящее время ожидающих реставрации. Среди них, в частности, четырнадцать женских фигурок, две небольшие статуэтки с изображением Эрота верхом на собаке и на петухе, фигурки сатира и бородатого

карлика-актера, трагическая маска. Особый художественный и научный интерес представляют четыре протомы богинь и фигура Афродиты, сидящей на скале возле алтаря. Большинство терракот, упомянутых в докладе, вскоре будут переданы в реставрационные мастерские ГМИИ им. А.С. Пушкина для их окончательного восстановления.

Работа по восстановлению предметов из античного собрания ГМИИ имеет чрезвычайно важное значение, так как является первым шагом по возвращению утраченных памятников античного искусства в научный оборот. Так, атрибуция южноиталийских терракот, представленных в докладе, находится лишь в начальной стадии: только некоторые из рассмотренных памятников удалось отыскать в довоенной научной литературе; происхождение остальных еще предстоит установить. Вполне возможно, что сведения о них содержатся в старых публикациях, или в архивах. Для получения этой информации потребуются дальнейшая работа с научной историографией. Всестороннее изучение вновь открытых южноиталийских терракот является важнейшей научной задачей, которую в ближайшие годы еще предстоит решать научным сотрудникам Музея.

Н.П. Синицына

заведующая отделом реставрации кожи и археологического текстиля

Всероссийского художественного научно-реставрационного центра

имени академика И.Э. Грабаря (Москва)

sinitsyna_np@mail.ru

Реставрация уникального археологического текстиля из раскопок в Монголии (шерстяное вышитое панно 1 в. до н.э)

Монголия представляет собой своеобразный в физико-географическом и историко-культурном отношении регион, изучение которого является важной частью истории российского востоковедения. Местность Ноин-Улы стала всемирно известной благодаря курганам династии «хунну», в результате раскопок которых был добыт богатый материал, а обнаруженные в нем вещи китайского происхождения позволили датировать весь комплекс рубежом нашей эры.

В 2009 году состоялась русско-монгольская экспедиция под руководством Н.В. Полосьмак. При обнаружении текстильного изделия на глубине 14 метров изъятие было произведено совместными усилиями археологов и реставраторов. В раскопе текстиль, запаянный в глину, сквозь которую еле угадывались фрагменты цветного текстиля, тонким слоем устилал дощатый пол погребальной камеры. Ткань с предполагаемой вышивкой занимала узкое пространство между деревянными стенками камеры и гроба (общая длина этой полосы была около семи метров, а ширина 35 – 40 см). Необходимо было разработать оптимальный способ изъятия изделия с такой глубины. Прежде всего, надо было осторожно отделить слои глины с текстилем внутри от досок, сохранив при этом целостность текстильно-глиняной полосы. С помощью шпателей полоса постепенно отделялась от досок с дальнейшим подведением под нее узких, тонких листов оргстекла для подъема и транспортировки. Упакованные в полиэтилен находки были перевезены в Новосибирск, где и проводились реставрационные мероприятия.

Механическая очистка проводилась под лупой, необходимо было снять поверхностный слой глины в полувлажном состоянии, стараясь не повредить волокна текстиля под ней. Затем, фрагмент помещался на рамку с сеткой и постепенно размывался водой. На данном этапе произошло самое потрясающее открытие – узкая полоса шириной 35 см оказалась многослойным «пирогом», который постепенно развернулся слой за слоем в большое панно с великолепной вышивкой, шириной больше метра.

Следующим этапом следовала более тщательная водная промывка на промывочном столе. Ткань сильно пострадала за эти тысячелетия и некогда очень плотная вышивка, частично утратившая фон,

превратилась местами в комки отдельных ниток. К счастью, остались следы заломов и сгибов практически каждой нити, и во влажном состоянии это позволило сложить картинку «заново», тем самым, восстановив частичные утраты лиц и костюмов этих могучих воинов. В последнем же случае удивительная сохранность уцелевших нитей позволила отказаться от перекрытия тонким шелковым газом. Так же было решено практически полностью отказаться от использования клея.

В качестве дублировочного материала был выбран тонкий хлопчатобумажный батист, тонированный в цвет фона. Приходилось расправлять каждую нитку вышивки и прикреплять ее к новому фону в нескольких местах, восстанавливая первоначальный прикреп. Там же, где сохранилась ткань фона, приходилось корректировать направление долевых и уточных нитей и точно также укреплять каждую нить вышивки.

В последнее время появляется много интересных публикаций, описывающих события, разворачивающиеся на этом панно, но необходимо задуматься о том, что только благодаря труду и усилиям реставраторов стало возможным увидеть подобные шедевры в их первоначальном виде. Поэтому стоит обратить внимание на необходимость постоянного сотрудничества археологов, реставраторов, искусствоведов. Данный памятник помогает ученым открывать много нового как в истории торговых отношений народов того времени, так и получать новые сведения по истории костюма. Таким образом, уникальная реставрация текстиля в этом могильнике предоставляет уникальные возможности для исследования.

О.В. Орфинская

*научный сотрудник Всероссийского художественного научно-реставрационного центра
имени академика И.Э. Грабаря (Москва)*
orfio@yandex.ru

Б.Л. Шапиро

*кандидат исторических наук,
старший преподаватель кафедры музеологии РГГУ (Москва)*
b.shapiro@mail.ru

Исследование золотосеребряного текстиля конца XVII-XVIII вв.

В основе работы лежит исследование фрагментов археологического текстиля, обнаруженного в 2011 году в Нижнем Новгороде в ходе охранных раскопок городского некрополя при Верхнепосадской Никольской церкви. Захоронения принадлежат светским лицам и датируются XVII – XVIII вв.

Состав и структура золотных нитей в нижегородском текстиле исследованы с помощью электронной сканирующей микроскопии и микрозондового анализа. Объектами изучения стали следующие образцы:

1. Фрагмент шелковой ткани с узором из золотной пряденой нити.
2. Узкая тканая лента, содержащая золотную пряденую и металлическую плоскую нити.
3. Шелковая ткань с вышивкой пряденой золотной нитью.
4. Кожаная обувь с текстильной тесьмой из растительных, шелковых и металлических нитей двух видов (с плоской золотной нитью и с круглой золотной нитью).
5. Женский головной убор из узорной шелковой ткани, содержащей золотную плоскую нить. Убор был обшит металлическим коклюшечным кружевом «аграмант» из золотных нитей двух видов (с толстой золотной пряденой нитью и с золотной плоской нитью).
6. Мужская рубаха, декорированная тамбурной вышивкой золотными пряденными нитями и тесьмой диагонального плетения из золотных пряденых нитей.
7. Женский волосник, плетенный из золотной пряденой нити в технике спрэнг, с тканевым очельем, декорированным вышивкой «вприкреп» пряденой золотной нитью «двойник».

*Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня
(тезисы конференции)*

8. Наволочка, декорированная металлическим коклюшечным кружевом «аграмант» из нитей трех видов. Нити 1 и 2 – толстые золотные пряденые. Нить 3 – плоская золотная.

9. Металлическое коклюшечное кружево «аграмант» из нитей двух видов. Нить 1 – тонкая золотная пряденая. Нить 2 – толстая золотная пряденая.

В образцах присутствуют плоские и пряденые золотные нити. Плоские нити – серебряные полоски с одно- или двухсторонним золочением. В пряденых нитях металлическая полоска навита на сердечник из шелковой нити. В «тонких» нитях сердечник из двух, слабо спряденных, или не спряденных между собой нитей со слабой круткой. Нить ровная. В «толстых» нитях сердечник из четырех нитей, спряденных попарно и затем свитых между собой. Из-за неравномерной крутки, как в каждой отдельной нити, так и в паре, общая нить неровная и бугристая. Металлическая полоска ложится неровно, что придает ей особый блеск и игру светотени.

В текстиле обнаружены следующие технологические варианты золотных нитей.

Плоские золотные нити: чисто серебряные нити (или с незначительной примесью меди) и плоские нити из сплава меди и небольшого количества серебра. Возможно, последние – это медные полоски, покрытые тонким слоем серебра.

Пряденые золотные нити. Серебряные пряденые нити без золочения. По составу металла не отличаются от соответствующих плоских серебряных нитей.

Серебряные пряденые нити с односторонним «огневым» золочением. Обычно золочение производится с внешней стороны серебряной полоски, хотя в нижегородском текстиле выявлено и золочение внутренней стороны.

Серебряные пряденые нити с двусторонним «огневым» золочением. Нити с двусторонним золочением употребляются в высококачественном и дорогом текстиле.

Выводы. Обнаружено и исследовано 18 образцов золотных нитей. Среди них нити в виде плоских полосок и в форме пряденых нитей, где полоска металла обвивает шелковые сердечники; пряденые нити преобладают.

Среди металлических нитей встречаются преимущественно чисто серебряные нити, и серебряные позолоченные с одной или с двух сторон нити; преобладают серебряные пряденые нити с двусторонним золочением. В единственном экземпляре найдена нить-двойник из золота и серебра и одна медная нить с добавками серебра.

И.Э. Датиашвили

независимый исследователь

datiirina@yandex.ru

**«Театральное платно» художника Ф. Ф. Федоровского.
Реставрация и атрибуция**

В последние десятилетия наследие художников театрально-декорационного искусства гораздо реже попадало в фокус внимания общества, чем работы мастеров станкового искусства. Вместе с тем, в современном обществе возник значительный интерес к театральной культуре в ее исторических формах. Об этом говорит тот факт, что на сцену Большого театра в 2014 году вернулась опера Римского-Корсакова «Царская невеста» в историческом художественном оформлении Ф. Федоровского 1955 года.

Также в 2014 году в Москве состоялась выставка «Ф. Федоровский. Легенда Большого театра», при подготовке к которой автором данной работы была проведена реставрация костюма датированного 1923 годом, относящегося к периоду блистательного становления творчества художника (1917-1927).

В процессе реставрации возникла задача определения характера костюма, дошедшего до нашего времени в обветшалом виде. Это обстоятельство побудило обратиться к исследованию раннего,

малоизученного этапа творчества Федоровского, а также к исторической теме, нашедшей в работах этого художника наиболее полное выражение.

При создании костюма художник считал основополагающим точное следование историческому крою и использование простых тканей, которые значительно сэкономили государственные средства и выглядели со сцены при соответствующей их обработке «дорогостоящей» парчой. Об этом художник писал в своих трудах.

Известно, что, начиная с установления советской власти, происходили масштабные конфискации имущества РПЦ, массовыми были закрытия церквей и монастырей, а также реквизиции изделий из драгоценных металлов. Облачения и ткани утилизировались, а в лучшем случае попадали в театры, в качестве театрального реквизита.

Подобная практика передачи имела широкое распространение как в Москве, так и в других городах. Поэтому для дальнейших выводов стал значимым тот факт, что стан изделия не имитирует драгоценную ткань, а на самом деле выполнен из настоящей золотной парчи, текстиля, который традиционно использовался для изготовления богослужебных облачений.

Костюм также состоит из более поздних фрагментарных дополнений, которые подтверждают факт его перешива. Сравнивая конструкцию облачений богослужебных одежд и театрального платно, тем самым автор раскрывает возможную «первую» жизнь этого костюма, до его передачи в театр, как богослужебного облачения – фелони или стихаря.

Важной частью работы является подробное исследование Большого царского наряда, имеющее принципиальное конструктивное отличие по сравнению со светскими и боярскими одеждами. Изучение того, как русские одежды выглядели глазами иностранцев, дает более разностороннее представление о ней.

Итогом исследования костюма, проведенным в процессе реставрации, становится уточнение атрибуции театрального костюма Ф.Ф. Федоровского из музея Большого театра, которое автор определяет как платно – часть Большого царского наряда. Ткань театрального платно предварительно датируется XVII в.

Проводя атрибуцию театрального костюма, как царского платна, автор излагает свои мысли, опираясь на искусствоведческие, культурологические и исторические *методы исследования*. Театральный костюм, преломленный творческой интерпретацией мастера, с изображениями на нем символов царской власти, а также выявляя конструкцию исторического платно и идентичного ему театрального (1927), автор определяет идею создания костюма именно как театрального платно, части Большого царского наряда.

Надо отметить, что реставрационные работы помогли обрести изделию экспозиционный вид и представили его в подлинном величии. Сейчас можно сказать, что театральный платно Ф.Ф. Федоровского, явившимся базисом для исследования – это произведение русского театрально-декорационного искусства раннего советского периода, сохранил для будущих поколений документальные качества исторического объекта, содержащего стилистическую, иконографическую, технологическую, интеллектуальную и духовную информацию.

Я.В. Погребная

*доктор филологических наук, доцент,
 профессор кафедры русской и зарубежной литературы
 Ставропольского государственного педагогического института
 maknab@bk.ru*

СУДЬБА ГЕРОЯ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ РОДОВОГО МИФА В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ПОДВИГ»

В статье анализируются неомифологические смыслы в романе «Подвиг»: чудесное происхождение героя, рождение новой космогонии, поиски героем соприродного своему назначению мира. Путем диахронического раскодирования мифологических значений, заключенных в фамилиях предков главного героя, устанавливается статус главного героя романа и его сюжетопорождающие функции как протагониста. Согласно принципам неомифологического транспонирования особенности происхождения героя программируют его статус, характер и судьбу. Таким образом, путь Мартына в Зоорландию, выступающий его подвигом и назначением может быть проинтерпретирован в неомифологическом аспекте.

Ключевые слова: неомифологизм, архетип, тотем, миф, архетип, этимология, космогония

The article analyzes neo-mythological meanings in the novel *The Glory* by Nabokov: a miraculous origin of the hero, the birth of a new cosmogony, the search by the hero of his natural purpose in the world. With diachronic decoding of mythological values, embodied in the names of ancestors of the hero, we reconstruct the role of the main character of the novel and its working as protagonist role. According to the principle of neo-mythological transposition the particular origin of the hero is program to his status, the nature and destiny. Thus, Martyn's path to Zoorland extending his dare and appointment need to be reinterpreted in neomythological aspect.

Keywords: neo-mythology, archetype, totem, myth, archetype, etymology, cosmogony

Рубеж XX-XXI вв. отмечен стремлением к ресемантизации уже сложившихся в искусстве и литературе методов и течений. Ресемантизация феномена неомифологизма вызвана новыми тенденциями в осознании рецепции мифа в науке, культуре, искусстве и социальной жизни рубежа XX- XXI веков. В монографии А. Косарева «Философия мифа» [Косарев, 2000] утверждается мысль не только о единстве генезиса науки и мифологии, но и показывается эвристическая перспективность моделей мифологического мышления (принципа троичности, образа мирового древа) для развития науки. С другой стороны, в поздних работах М. Элиаде утверждается тезис о необходимости изменения отношения к архаическим формам образности, которая уже не просто выступает объектом внешнего изучения и осмысления, а должна вычитываться из глубин сознания современного человека, который может идентифицировать себя через архаический миф [Элиаде, 1996, 39]. Миф объединяет эмпирическую и трансцендентную реальности, то есть достигает целостности временного и вечного, снимает антиномию стремления к бессмертию и его отрицания линейной моделью современного времени. С другой стороны, после открытия архетипов коллективного бессознательного К.-Г. Юнгом безусловная причастность любой формы образности или социального, политического, бытового обобщения к архаическим истокам, которые могут быть вычитаны и проактуализированы путем диахронического раскодирования, стала восприниматься априори. В. Набоков, с одной стороны, продолжает традиции неомифологизма символистов, с другой, обнаруживает прочитываемую на синхроническом уровне взаимосвязь с тенденциями развития неомифологизма в современной зарубежной литературе. Развитие неомифологизма Набокова протекает в том же направлении и по тем же параметрам, что и у признанных

© Погребная Я.В., 2016

J. Pogrebnyaya *The fate of the hero as the incarnation of the tribal myth
in the novel V.V. Nabokov's The Glory*

мифотворцев XX века – Дж. Джойса, Ф. Кафки, Г. Гессе, Х. Кортасара, М.А. Астуриаса, Х.-Л. Борхеса, А. Мердок.

В Предисловии к переводу романа «Подвиг» (1932) на английский язык (*The Glory*, 1971) В.В. Набоков, характеризуя путь Мартына, составляющий основу сюжета романа и приравниваемый к подвигу героя, называет начальную, отправную точку его пути, одновременно выступающую завершающей: «рискованный путь в запретную Зоорландию, который в конце концов выбирает Мартын..., только продлевает до нелогичного конца ту сказочную тропинку, которая петляла среди нарисованных деревьев на картине, висевшей на стене детской» [Набоков, 1997, 73]. Картина, которая висела в детской над кроватью Мартына, потом напоминает герою такую же картину из рассказа о мальчике, «который однажды ... перебрался из постели в картину, на тропинку, уходящую в лес» [Набоков, 1990, 157]. Акварель, привлекающая Мартына в детстве, нарисована его бабушкой Эдельвейс, урожденной Индриковой. Таким образом, Мартын, согласно характеристике автора, завершая свой путь, вступает в мир, созданный его предками – брак бабушки Индриковой и деда Эдельвейса начинает ту линию в роду, к которой принадлежит Мартын, Мартыном же эта линия заканчивается.

Мартын – внук русской бабушки Индриковой и швейцарца Эдельвейса. Индрик – персонаж русских духовных стихов – подземный зверь, управляющий колодцами, манифестирует начала земли и воды, равно как и цветок, в равной степени репрезентирует и начало земли (корни) и солнца, и воздуха (зелень и цветы). Растение, как и мировое древо, в архаической мифологии осознавалось как модель мироздания, объединяющего три мира: нижний, потусторонний (корни), средний – мир людей, землю (ствол, стебель) и верхний – небо – обитель богов (крона или цветы). Первопредки в архаической мифологии наделялись тотемическими, как правило, зооморфными, реже растительными чертами: дед и бабка Мартына репрезентируют соответственно цветок – эдельвейс и сказочного зверя Индрика – единорога (индрик – славянский аналог западноевропейского единорога). Дед и бабка Мартына представляют начала цветка, принадлежащего к верхнему миру (эдельвейс, белизна и высокогорное произрастание которого указывает на солнце, день и небо), и индрика, который в русских духовных стихах определяется как подземный зверь, связанный с водной стихией.

Набоков, основываясь на традиционном космогоническом мифе, повторяет его универсальную схему – брак стихий порождает мироздание и через поколение – людей, живущих в созданном ими мире. При этом саму персонификацию стихий Набоков не наделяет достаточной отчетливостью, если в «Аде» князь Земский наделяется абсолютно недвусмысленной фамилией, в то время как бабушка Долли Темносиня достаточно противоречивой (небо или вода), то в «Подвиге» стихийная персонификация прародителей рода абсолютно размыта и заменена отчетливыми тотемами.

Функция тотемического первопредка сводилась к основанию рода и к освоению принадлежащей роду «своей» территории. Как указывает А. Косарев, австралийские аборигены свое отношение к тотему выражают словами: «это наш друг» или «это наш старший брат», «это наш отец» [Косарев, 2000, 31]. С.А. Токарев подчеркивает, что в основе тотемизма лежит идея телесного родства [Токарев, 1976, 46]. Входя в созданную бабушкой картину, Мартын фактически вступает в свой мир, созданный для него его собственными создателями. Дед и бабка Мартына представляют миры флоры и фауны, их символический брак ведет к появлению нового типа людей, их потомков. При этом Индрик-зверь в «Стихе о Голубиной книге» определяется как «всем зверям отец», принадлежащий к нижнему, потустороннему миру: «Куды хочет, идет по подземелью, как солнышко по поднебесью» [Оксенов, 1908, 310]. Растительность наделяется в мифологии амбивалентной символикой, выражающей связь нижнего мира (зерна) и верхнего (зелень и цветы). Культ растительного бога опирается на цикл временных смертей и новых рождений. Таким образом, генетически Мартын лишь частично принадлежит «верхнему» миру, и его пребывание в мире должно носить временный или дискретный характер. В этом контексте путешествия и временные исчезновения и возвращения Мартына

Я.В. Погребная *Судьба героя как воплощение родового мифа
в романе В.В. Набокова «Подвиг»*

сначала в Берлин и в Женеву, а затем в Советскую Россию-Зоорландию прочитываются в качестве временных и все более абсолютных развоплощений и обретений единства.

Индрик-зверь – при всех различиях в локализации места нахождения (река Нил, Святая гора, Тарья речка, синее море) постоянно пребывает в подземелье, наделяется статусом хозяина водной стихии, источников и кладезей [Славянская мифология, 1995, на слово Индрик]. Индрик «ходит по подземелью, прочищает ручьи и проточины: куда зверь пойдет – тута ключ кипит» [Оксенов, 1908, 310]. Индрик выступает противником то крокодила или змея [11], то льва в «Голубиной книге» в пересказах А.В. Оксенова [Оксенов, 1908] и Кирши Данилова [Кирша Данилов, 1818], Е. Грушко и Ю. Медведев приводят сведения об особых целебных свойствах рога Индрика, уверенность в которых была настолько велика, что «царь Алексей Михайлович ... соглашался заплатить за три таких рога десять тысяч рублей соболями и мягкой рухлядью» [Словарь славянской мифологии, 1997, на слово Индрик]. А.Н. Афанасьев в «Поэтических воззрениях славян на природу» приводит отрывки из русских былин и Азбуковников, в которых упоминается Индрик: «Когда этот зверь (рогом) поворотится, Вскипают все ключи небесные», комментируя эту особенность Индрика в соотнесении с натурфилософской традицией русской мифологической школы: «Разрывая своим рогом (т.е. молнией) облачные горы и подземелья и заставляя дрожать мать-сыру землю (потрясая ее громовыми раскатами), чудовищный зверь дает исток дождевым ключам и рекам» [Афанасьев, 1995]. Таким образом, Индрик получает у Афанасьева статус небесного зверя, сотворяющего гром и молнию. Вместе с тем, настойчивое соотнесение Индрика с подземным миром, а также аналогии русских и эстонских поверий о мамонте с описанием Индрика в «Голубиной книге», дают основания для соотнесения ископаемого мамонта с мифологическим Индриком [Иванов, 1975, 148-150; Ларичев, 1980, 159-167; Татищев, 1976, 39-50]. А.Н. Афанасьев приводит отрывок об Индрике, в котором сообщается, что он живет в Сионской горе и там же выводит детей [Афанасьев, 1995]. Обратившись к тексту об Индрике, приводимом в сборниках Кирши-Данилова и А.В. Оксенова, можно предположить, что окончательно Индрик удаляется в подземелье после поединка со львом (Кирша-Данилов) или с некоторым анонимным зверем: «Кабы с той стороны со восточной, Кабы с другой стороны полуденной, кабы два зверя собиралися, кабы два лютые зверя сбегалися, промежду собой дрались-билися, Один зверь другого одолеть хочет». Лев (зверь «со стороны полуденной») одерживает победу: «Единорог-зверь покоряется, Покоряется он зверю льву» [Оксенов, 1908, 311]. В английском шуточном стихе этот поединок тоже описывается как бой за главенство над всеми зверями («Охота им царями быть. Над всеми зверьми взять большую, И дерутся оне о своей большей» [Кирша Данилов, 1818]): «Вел за корону смертный бой, // Со львом единорог» [Саклинг, 2004, 88]. При этом лев репрезентирует солярное начало, выступает персонификацией дня и посюстороннего мира в то время, как Индрик представляет подземный, потусторонний, ночной мир. Победа света над тьмой аналогична победе культурного героя, структурирующего хаос, устанавливающего космический порядок, отделяющего верхний мир от нижнего.

Символическое значение эдельвейса связано с указанием на мужество и доблесть, чистоту и бессмертие [Ernst & Johanna Lehner, 1960, 115], в альпийских странах поход за эдельвейсами считается актом бесстрашия, букет эдельвейсов, собранный на вершине и подаренный любимой девушке, выступает знаком преданности ее возлюбленного [Ernst & Johanna Lehner, 1960, 158]. Не торопясь непосредственно проецировать качества эдельвейса на судьбу и характер Мартына, вновь обратимся к значимым для Набокова деталям. Эдельвейс охарактеризован в романе как «бархатно-белый альпийский цветок». Эдельвейс как конкретный представитель высокогорной флоры – серебристо-белый цветок, все растение сильно опушено, благодаря чему приобретает серебристо-серый цвет, соцветия эдельвейса в форме корзинки или полузонтика окружены войлочными опушенными верхушечными листьями, образующими характерную для эдельвейса фигуру – звезду [БСЭ, на слово Эдельвейс]. Таким образом, фамилия Эдельвейс задает темы: белизны, ассоциируемой с чистотой, и бархатистости, пушистости, а также звезды, с которой соотносим общий вид эдельвейса.

Собственно тактильное и зримое ощущение цветка, в котором кодируется родовое начало Мартына, воссоздано в стихотворении, которое Мартын придумывает, заметив упавшую звезду, глядя на огоньки в горах: «Звезда. Туман. Бархат, бар-хат». Образ звезды и бархата возникает как продолжение эксперимента Мартына со словом «путешествие», которое по мере повторения теряет смысл, пока от него не остается только «длинная, пушистая шкурка» [Набоков, 1990, 187]. В сознании Мартына звезда и путешествие образуют единый семантический комплекс. Таким образом, ассоциативный ряд, заданный образом родового цветка – эдельвейса (пушистость, белизна, высота, звезда, подвиг) соединяется с мечтой Мартына о путешествии, которое по мере осознания героем своих возможностей и понимания своего назначения все отчетливее принимает форму преодоления границы между мирами, путешествия в мир запретной Зоорландии, фактически путешествия в мир потусторонний: Мартын думает, что он войдет во мрак зоорландских лесов. Погружение во тьму, в мир недостижимый и враждебный, мир смерти и становится целью путешествия Мартына. Фактически цель Мартына – само путешествие. Именно оно выступает его назначением и его свершением – подвигом.

Мартын намечает переход границы на «черную осеннюю ночь», акцентируя внимание на времени пересечения границы, М.Д. Шраер указывает, что «вряд ли случайность, что Мартын совершает переход границы в ноябре, месяце двух святых Мартынов», имея в виду католических святых: Мартина Турского (11 ноября) и Мартина I, Папы Римского (12 ноября) [Шраер, 2001]. М.Д. Шраер подчеркивает, что с реалистической точки зрения у «Подвига» открытый финал, поскольку «сам факт смерти Мартына не зафиксирован в романе» [Шраер, 2001]. Софья Дмитриевна, перечитывая письма Мартына, убеждает себя: «Надо только верить и ждать» [Набоков, 1990, 205]. Собственно сама биологическая особенность цветка, как родовой приметы Мартына, связана с идеей той же циклической повторяемости – смерть растительности осенью (переход границы намечен на ноябрь) сменяется ее весенним возрождением.

Мартын стремится следовать по пути, который должен привести его в мир, сотворенный его предками, зримо представленном в картине на стене. Мартын, следуя по пути, заданному его происхождением, выступает медиатором между двумя мирами: Западом и Россией, миром реальным и вымышленной антиутопией Зоорландией, светом и мраком, миром живых и миром мертвых, верхним и нижним, двух миров, являя собою некоторую персонификацию полноты. Свою экспедицию Мартын планирует и осуществляет, следуя внутреннему ощущению правильности выбора, обретения пути, назначения, сформулированного, впрочем, не самим Мартыном, а Соней, которая в свою очередь передает слова умершей сестры: «...она всегда говорила, что самое главное в жизни – это исполнять свой долг и ни о чем прочем не думать. ...не просто дело, не работу или службу, а такое, ну такое, – внутреннее. И вот это нужно исполнять, а у меня, например, ничего нет» [Набоков, 1990, 218].

Таким образом, Мартын отмечен необычным происхождением, символически указывающим на новую космогонию. Однако в современном мифе, со свойственным ему антропоцентризмом, стихийные начала, репрезентированные в предках Мартына, во-первых, не наделяются достаточной отчетливостью, во-вторых, оттеснены на далекую смысловую периферию, в-третьих, космический порядок, порожденный предками Мартына, наделяется не всеобщим универсальным, а сугубо персональным статусом – Мартын уходит по тропинке с картины, предназначенной только для него, после этого ухода найти Мартына или точно установить факт его смерти оказывается невозможным, Мартын оказался вне мира, в котором пребывают остальные персонажи романа, став для них недоступным. Важно отметить сам факт «чудесного» происхождения героя и тех способностей, которыми он наделен – творить своим воображением мир, в котором он сам может жить (Молиньяк) или умереть (Зоорландия).

Я.В. Погребная Судьба героя как воплощение родового мифа
в романе В.В. Набокова «Подвиг»

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В трех томах / А.Н. Афанасьев. – Москва, Современный писатель, 1995.
2. Большая советская энциклопедия. – Москва-Ленинград, 1978.
3. Иванов В.В. Название слона в языках Евразии / В.В. Иванов // Этимология, 1975. – Москва, 1975. С.148-157.
4. Кириша Данилов. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Неполное издание 1818 года, электронная версия Google <https://books.google.ru/books?id=YeoGAAAAQAAJ&hl=ru>
5. Косарев А.Ф. Философия мифа. Мифология и ее эвристическая значимость / А.Ф. Косарев. – Москва, «Университетская книга, ПЭР СЭ», 2000.
6. Ларичев В.Е. Мамонт в искусстве поселения Малая Сья и опыт реконструкции представлений верхнепалеолитического человека Сибири о возникновении Вселенной / В.Е. Ларичев // Звери в камне. – Новосибирск, 1980. С.159-167.
7. Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» («Glory») / В.В. Набоков // В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. – Санкт-Петербург, Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 1997. С.70-75.
8. Набоков В.В. Собр. соч. в 4 т. / В.В. Набоков. – Москва, «Правда», 1990. – Т.2.
9. Оксенов А.В. Народная поэзия. Былины, песни, сказки, стихи, повести / А.В. Оксенов. – Санкт-Петербург, Синодальная типография, 1908.
10. Саклинг Н. Книга о единороге / Н. Саклинг. – Москва, «Крон-Пресс», 2004.
11. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. / Под ред. В.Я. Петрухина, Т.А. Агапкиной, Л.Н. Виноградовой, С.М. Толстой. – Москва, «Эллис Лак», 1995.
12. Словарь славянской мифологии. / Под ред. Е. Грушко, Ю. Медведева. – Екатеринбург, «Центрполиграф», 1997.
13. Татищев В.Н. Сказание о звере мамонте / В.Н. Татищев // Татищев В.Н. Избранные произведения. – Ленинград, «Наука. Ленинградское отделение», 1979. С.39-50.
14. Токарев С.А. Религия в истории народов мира / С.А. Токарев. – Москва, «Политиздат», 1976.
15. Шраер М.Д. О концовке набоковского «Подвига» / М.Д. Шраер // Старое литературное обозрение. – 2001. № 1 (277). <http://magazines.russ.ru/authors/s/shraer/>
16. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. Пер. с англ. / М. Элиаде. – Москва, REFL-book, К.: Ваклер, 1996.
17. Lehner Ernst & Johanna. Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees. New York: Tudor. 1960.

REFERENCES

1. A dictionary of Slavic mythology (in Russian). Ed. by E. Grushko, Yu. Medvedev. Yekaterinburg, Tsentrpoligraf editions, 1997.
2. Afanas'ev A.N. *Poetic views of Slavs on nature* (in Russian). Moscow, Sovremennyj pisatel', 1995.
3. Aksenov A.V. *Folk poetry. Epics, songs, tales, poems, and novels* (in Russian). Saint-Petersburg, Synod prints, 1908.
4. Eliade Mircea. *Myths, dreams, mysteries*. Moscow, Kyiv, REFL-book, Vakler, 1996.
5. Ivanov V.V. *The Name of the elephant in the languages of Eurasia* (in Russian) in *Etymology*, 1975. Moscow, 1975. P. 148-157.
6. Kirsha Danilov. *Dove book* (in Russian) <https://books.google.ru/books?id=YeoGAAAAQAAJ&hl=ru>
7. Kosarev A.F. *Philosophy of myth. Mythology and its heuristic significance*. (in Russian) Moscow, Universitetskaya kniga, PEER SE, 2000.
8. Larichev V.E. Mammoth in the art of Small Syia settlement and reconstruction of views of upper Paleolithic people of Siberia about the origin of the Universe (in Russian) in *Animals in stone*. Novosibirsk, 1980. P. 159-167.
9. Lehner Ernst & Johanna. *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*. New York, Tudor, 1960.
10. Nabokov V. Preface to the English translation of the novel *The Glory* in V. V. Nabokov: *pro et contra. The personality and works of Vladimir Nabokov in the evaluation of Russian and foreign thinkers and researchers* (in Russian). Saint-Petersburg, Publishing house of the Russian Christian Humanitarian Institute, 1997. P. 70-75.
11. Nabokov V.V. *Collected Works* (in Russian). 4 Vols. Moscow, Pravda, 1990.
12. Shrayner M.D. On the end of Nabokov's *The Glory* (in Russian) in *Old literary review*. 2001. № 1 (277). <http://magazines.russ.ru/authors/s/shraer/>

J. Pogrebnaya *The fate of the hero as the incarnation of the tribal myth
in the novel V.V. Nabokov's The Glory*

13. *Slavic mythology. An Encyclopedic Dictionary* (in Russian). Ed. V. I. Petrukhin, V. A. Agapkina, L. N. Vinogradova, S.M. Tolstaya. Moscow, Ellis Lak, 1995.
14. Suckling N. *A book about the unicorn* (in Russian). Moscow, Kron-Press, 2004.
15. Tatischev V.N. The legend of the mammoth beast, in: Idem. *Selected works* (in Russian). Leningrad, Nauka, 1979. P. 39-50.
16. *The great Soviet encyclopedia* (in Russian). Moscow, Leningrad, 1978.
17. Tokarev S.A. *Religion in the history of the people of the world* (in Russian). Moscow, Politizdat, 1976.

А.Г. Трегубов

*студент 2 курса магистратуры факультета коммуникаций, медиа и дизайна
 НИУ «Высшая школа экономики»
tag1991@bk.ru*

И.А. Алексеев

*студент 2 курса магистратуры факультета коммуникаций, медиа и дизайна
 НИУ «Высшая школа экономики»
igor1989@yandex.ru*

В.В. Белова

*студент 2 курса магистратуры факультета коммуникаций, медиа и дизайна
 НИУ «Высшая школа экономики»
Valeria4226@mail.ru*

РОССИЙСКИЙ ЗАКОН ОБ ОГРАНИЧЕНИИ ИНОСТРАННОГО КАПИТАЛА В СМИ В КОНТЕКСТЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ ДОКУМЕНТОВ И НОРМ

Статья ставит своей целью выявить тенденции регулирования иностранного капитала в российских медиа. Основным источником анализа выступит закон об ограничении доли иностранного участия в СМИ, начавший действовать в 2016 году. Этот документ будет рассмотрен в контексте изменений законодательства демократических государств применительно к иностранной собственности в медиа. В статье также предпринята попытка определить причины различий подходов правового регулирования собственности в СМИ России и развитых странах.

Ключевые слова: собственность, свобода массовой информации, иностранный капитал, российское законодательство, государственный контроль

The main goal of this article is definition of tendencies control of foreign capital in Russian media. The basic source for analysis will be law about restriction percentage of foreign participation in mass-media which launched in 2016. This document will be examined of context changes of legislation in democratic states in connection with foreign property in the media. Also in this article we try to define the reasons of differences approaches law's regulation of property in Russian media and developed countries.

Keywords: property, freedom of mass information, foreign capital, Russian legislation, state control

Насколько сегодня можно говорить о понятии «собственность» в медиа в рамках национального государства? Мир давно уже живет в транснациональном информационном пространстве. Черта, отделяющая местные активы и приобретенные иностранным владельцем медиагруппы, становится всё менее заметной.

В нашей статье будет рассмотрено, как недавние изменения российского законодательства, направленные на ограничение доли иностранного участия в отечественных медиа соотносятся с мировыми тенденциями эволюции форм собственности.

Для анализа обозначенных проблем выступит классическая работа «Четыре теории прессы» американских исследователей Ф.Сиберта, У.Шрама и Т.Петерсена. В ней системы управления медиа рассматриваются в рамках нескольких подходов, связанных с социально-политическим устройством общества. Отсюда выделяются: авторитарная, либертарианская теории, теория социальной

© Трегубов А.Г., Алексеев И.А., Белова В.В., 2016

A.G. Tregubov, I.A. Alekseev, V.V. Belova *Russian law about restriction percentage of foreign participation in mass-media in context of international documents*

ответственности и советская, или тоталитарная теория прессы. Важным обстоятельством данного подхода выступает его эволюционистский характер. Вот почему данный труд особенно ценен для нас, поскольку в нём в наглядной форме представлены трансформации различных медиамodelей. Например, авторитарная теория прессы, характеризующаяся жестким давлением государства на СМИ, постепенно трансформируется в либертарианскую модель управления, в которой медиа выступают как самостоятельные субъекты влияния, имеют широкие права и свободы. Пресса «всегда принимает форму и окраску той социально-политической структуры, в рамках которой она действует. Прежде всего, она отображает ту систему социального контроля, с помощью которой осуществляется регулирование отношений индивидуумов и общественных институтов» [Сиберт, 1998, 16].

Рассматривая «Четыре теории прессы», особое внимание уделим концепту свободы массовой информации и его характеристике в историческом контексте. основополагающие принципы свободы массовой информации, заложенные в большинстве документов западноевропейских стран, а именно свободное получение, распространение, производство информации, а также возможность частным лицам в том числе из-за рубежа учреждать собственные СМИ, характерно для либертарианской теории прессы. При этом господствующее положение в Европе данная теория стала играть в конце XIX века, проделав путь от авторитарной теории с жёстким государственным контролем над журналистской деятельностью.

Какую же роль в таком случае играют формы собственности в медиа? В современных государствах существуют три главные модели взаимодействия власти и собственности в системе масс-медиа [Красильников, 2006, 42-53], которые можно соотнести с четырьмя теориями прессы:

- 1) СМИ находятся в частной собственности, а государство по большей части проводит политику невмешательства в их дела (например, в США) – либертарианская теория;
- 2) большая часть СМИ находится в собственности государства и выражает его интересы (КНР) – авторитарная теория;
- 3) собственность может быть различной, но основные СМИ находятся под контролем общества (Великобритания, скандинавские страны, ФРГ) – теория социальной ответственности.

Теперь непосредственно рассмотрим законодательство ведущих мировых демократий в отношении регулирования иностранного капитала на местном рынке. Проведенный анализ показал, что наблюдается тенденция либерализации в вопросе доступа иностранного участия в финансировании того или иного медиа. Например, в США долгое время действовали нормы, которые препятствовали спонсорам из-за рубежа иметь долю на телевизионном рынке страны более 25%. Однако три года назад в силу вступили изменения, благодаря которым решение о преимущественном владении иностранцем контрольного пакета акций телеканала принимается на специальном совете. Что же касается местной прессы, то здесь и вовсе нет ограничений на покупку иностранным владельцем.

Аналогичная ситуация и в Великобритании, где традиционно сильны патриотические настроения применительно к собственным СМИ. Тем не менее, пресса свободна от всякого рода ограничений в части собственности. Сторонний владелец, будь то гражданин России, Австралии или Германии, может спокойно приобрести печатное издание и полностью, и частично. Ситуация с телерадиовещанием не так проста. Приобретать акции местных каналов разрешается представителям стран Европейского Союза. Однако вполне можно обойти эту норму, создав на территории страны собственную компанию и уже от её имени выкупить радиостанцию или телеканал.

Законодательство было либерализовано в этом отношении и в Австралии, где ещё меньше десяти лет назад существовали жёсткие ограничения для иностранных покупателей местных СМИ, не более 20% в случае с телевизионным и радио рынками и 30%, если речь идет о печатной сфере. По новым правилам, всякого рода процентные ограничения сняты, но придётся договариваться с правительством в случае, если компания из-за рубежа или аналогичное физическое или

А.Г. Трегубов, И.А. Алексеев, В.В. Белова *Российский закон об ограничении иностранного капитала в СМИ в контексте международных документов и норм*

юридическое лицо пожелает приобрести акции местных медиа. Тем не менее, формально заграничные инвесторы получили более широкий доступ к австралийским ресурсам¹.

Опираясь на анализ «Четырёх теорий прессы», можно сделать вывод, что в России не произошёл переход от авторитарной теории прессы к либертарианской в тот момент, когда это случилось в Западной Европе. Отечественное законодательство в дореволюционный период традиционно развивалось в рамках цензурного права, а в Советском Союзе сменилось на строгие требования соблюдения идеологических норм и правил, а средства массовой информации официально были обозначены как средства массовой информации и пропаганды. Сформировалась новая модель управления медиа, которая получила название советской, в которой собственность полностью была подчинена государству. Запрещалось учреждение собственного СМИ частным лицом, не важно, иностранец он или местный житель.

Данное обстоятельство несомненно оказало влияние на те проблемы, которые возникли на первых этапах формирования демократического законодательства в области медиа. Об этом очень точно писал Егор Гайдар: «старые институты были устойчивы, они формировались на протяжении жизни многих поколений. Чтобы придать новым институтам стабильность, нужны годы, нередко десятилетия. Но когда привычные установления уже не действуют, а новых еще нет, жизнь становится невыносимой» [Гайдар, 2010, 10].

Тем не менее, важным шагом правового закрепления принципов свободы массовой информации в России стал «Закон о СМИ»², который вступил в силу 27 декабря 1991 года. Среди прочего, этот закон закрепил разные формы собственности и разрешил иностранцам иметь собственные активы в российских медиа. Однако сам рынок частной собственности формировался не на основе свободной конкуренции, а по принципу лояльности близким государству структурам. Данный процесс подробно анализируется в книге Анны Качкаевой «История телевидения в России: между властью, свободой и собственностью». Процесс слияния крупного капитала и властных элит привел к огосударствлению медиа в 2000-е годы. Качкаева отмечает, что «так и не решена фундаментальная проблема разделения собственности и власти. Ее производными в области телевидения стали политическая концентрация и монополизация национального эфира в интересах правящих групп, нетранспарентность телекоммуникационного бизнеса, корпоративистская модель управления медиаактивами, снижение общественной роли журналистики» [Качкаева].

В этом смысле неудивительны процессы ограничения иностранного капитала в российских медиа, обозначившиеся в начале нынешнего века. Ещё в начале 2000-х годов были внесены поправки в закон о СМИ, согласно которым международным спонсорам запрещалось владеть контрольным пакетом акций газет и телеканалов [Рихтер]. Тогда подобные ужесточения вполне ясно ложились в концепцию так называемой «Доктрины информационной безопасности», принятой незадолго до упомянутых изменений. Согласно данному документу, Россия испытывает потенциальную угрозу со стороны неких враждебных сил, которые могут получить доступ к секретной информации и использовать её в своих целях для ослабления суверенитета государства³. Таким образом, медиа, по сути, приравнивались к военному оружию, а потому позволить иностранцам получить над ними полный контроль было бы всё равно, что раскрыть государственную тайну. Последующие события показали, что приведённое заключение, скорее всего, и двигало властью, когда вносились изменения в закон о СМИ.

В силу того, что средства массовой информации являются хозяйственными обществами, имеющими стратегическое значение для обеспечения обороны страны и безопасности РФ⁴, законодатель поспешил ограничить участие иностранных лиц в их формировании.

¹ См. статью «Ограничения на участие иностранцев в СМИ. Досье». ТАСС, 24.09.2014. URL: <http://tass.ru/info/1464337>

² Закон РФ от 27.12.1991 N 2124-1 (ред. от 30.12.2015) «О средствах массовой информации»

³ Доктрина информационной безопасности. URL: <http://www.scrf.gov.ru/documents/6/5.html>

⁴ Федеральный закон от 29.04.2008 N 57-ФЗ «О порядке осуществления иностранных инвестиций в хозяйственные общества, имеющие стратегическое значение для обеспечения обороны страны и безопасности государства»

A.G. Tregubov, I.A. Alekseev, V.V. Belova *Russian law about restriction percentage of foreign participation in mass-media in context of international documents*

Так, с 1 января 2016 года вступили в силу новые правила об ограничении иностранного капитала в российских организациях, являющимися СМИ. Процесс принятия федерального закона от 14.10.2014 № 305-ФЗ, который установил данные новеллы, был очень стремителен. Внесенный в Государственную думу 17 сентября 2014 года, уже 1 октября 2014 года он был одобрен Советом Федерации, а чуть позже подписан Президентом.

Де-факто нормативно-правовому акту потребовались всего две недели, чтобы пройти все стадии утверждения и обрести окончательную форму. Данный срок включал в себя работу профильного комитета Государственной думы, передачу в Совет Государственной Думы, рассмотрение в трех чтениях депутатами Государственной Думы (с учетом правок и различных обсуждений), передачу в Совет Федерации и принятие закона Советом Федерации. Столько короткие сроки заставляют задуматься о качестве проработки законопроекта и истинных причинах его появления, фактически это оставляет два варианта, или парламентарии принимали этот законопроект, не помяная возможных последствий для СМИ, или он был подготовлен по желанию каких-либо влиятельных сил с целью уничтожения иностранного элемента в российских организациях вещания.

Однако давайте вернемся к тексту самого закона. Представители юридической фирмы «Гольцблат БЛП»⁵ в своем анализе разграничили произошедшие изменения на два блока, первый блок относится к ограничениям, коснувшимся учредителей СМИ, а второй – к лицам, осуществляющим (и способных осуществлять) контроль за деятельностью самих СМИ.

Отныне закон запрещает иностранным государствам, международным организациям, иностранным юридическим лицам, российским юридическим лицам с иностранным участием, иностранным гражданам, лицам без гражданства и лицам с двойным гражданством учреждать или являться редакциями СМИ (ограничение учредителей).

Указанные лица, а также российские юридические лица (доля иностранного капитала в которых составляет более 20%) теперь не могут осуществлять владение, управление или контроль в отношении более 20% долей (акций) в уставном капитале организации, осуществляющей вещание (то есть СМИ). Дополнительно этим лицам запрещено устанавливать любые иные формы контроля над деятельностью СМИ, в результате которых возможно оказание влияния на принимаемые ими решения (ограничение контроля).

При этом закон содержит следующие ограничения в случае несоответствия новым условиям:

- такие частники (учредители) СМИ лишаются ряда прав, в частности получения информации о деятельности СМИ, знакомство с ее документацией, обжалование решений органов управления СМИ, требования возмещения убытков, причиненных другими лицами средству массовой информации, оспаривание сделок и требование применения последствий их недействительности;
- принадлежащие этим лицам голоса не будут учитываться при подсчете голосов и определении кворума на собраниях участников (членов) СМИ;
- сделки, приводящие к нарушению закона, автоматически будут являться ничтожными.

А в случае нарушений закона, деятельность самих СМИ может быть приостановлена по решению суда при наличии искового заявления федерального органа исполнительной власти, осуществляющего регистрацию СМИ (Роскомнадзор).

Комментируя законопроект, вице-спикер партии «Единая Россия» Сергей Железняк отметил, что «он направлен в первую очередь на обеспечение информационного суверенитета России и уменьшение влияния извне на происходящие в стране события, что, без сомнений, актуально в сегодняшних международных реалиях и в условиях развернутой против нашей страны информационной войны»⁶.

⁵ Статьи: О внесении изменений в Закон Российской Федерации «О средствах массовой информации» (Юридическая фирма «Гольцблат БЛП», Корпоративная практика / Слияния и поглощения) (Подготовлен для системы КонсультантПлюс, 2014)

⁶ См. статью «Госдума ограничивает 20% долю иностранных акционеров в уставном капитале российских СМИ». ТАСС, 23.09.2014. URL: <http://tass.ru/ekonomika/1461669>

А.Г. Трегубов, И.А. Алексеев, В.В. Белова *Российский закон об ограничении иностранного капитала в СМИ в контексте международных документов и норм*

Однако стоит отметить, что закон в предыдущей редакции уже содержал схожие ограничения, при этом ключевым показателем было участие иностранных лиц, превышающее 50% уставного капитала, поэтому не понятно стремление законодателя к дальнейшему усилению контроля за СМИ.

Принятое в 2014 году изменение вызывало опасение не только у представителей СМИ, но и у Совета при Президенте Российской Федерации по развитию гражданского общества и правам человека. В своем заключении (еще тогда на законопроект) они отмечали, что изменение «не отвечает поставленным целям и не может внести сколько-нибудь позитивный вклад в укрепление информационной безопасности нашего государства, общества и личности»⁷. Дополнительно было указано, что «анализируемый закон по сравнению с предыдущей редакцией сокращает возможности государства в вопросах регулирования иностранных инвестиций в сфере СМИ. Если старая редакция Закона о СМИ обязывала иностранного инвестора предварительно получить разрешение уполномоченного государственного органа на любые операции с, как минимум, 25-процентным пакетом акций, то у государства имелась возможность разрешать или не разрешать любые операции иностранного инвестора в пределах от 25 до 50 процентов акций. Анализируемый закон сводит эту возможность к нулю, поскольку максимальный разрешенный норматив устанавливается ниже норматива, требующего разрешения государства»⁸.

И самое главное, в экспертном заключении отмечается, что данное изменение направлено на ущемление свободы СМИ и входит в противоречие со ст. 13 и 29 Конституции РФ. А именно, признанием идеологического многообразия, свободы мысли, слова и средств массовой информации в РФ.

Схожего мнения придерживаются представители СМИ. Например, выступая на телеканале «Дождь», главный редактор «Ведомости» Татьяна Лысова назвала новый закон «совершеннейшей паранойей и хорошим способом манипулирования». Дополнительно она отметила, что «в России независимость редакции от учредителя установлена законом о СМИ...»⁹.

Однако, несмотря на явные противоречия с иными правовыми нормами, закон продолжает существовать.

Кроме того, в России помимо ограничения владения медиа иностранными компаниями, наблюдается тренд скупки и контроля большинства СМИ государственными и окологосударственными структурами.

Через структуры близкого к власти крупного предпринимателя Юрия Ковальчука («Национальная медиагруппа») и компании «Газпром-медиа» осуществляется контроль более половины общедоступных телеканалов и множества газет и интернет-СМИ. Схема следующая: «Газпром-медиа» на 100 процентов принадлежит Газпромбанку. Газпромбанк через собственный пенсионный фонд и управляющую компанию на 75% принадлежит страховой компании «СОГАЗ», которая, в свою очередь, принадлежит Юрию Ковальчуку.

Еще около трети общедоступных каналов напрямую принадлежат государству через холдинг ВГТРК, Минобороны и правительство Москвы.

Крупнейшая сделка на телевидении, связанная с законом об ограничении иностранного капитала – переход холдинга «СТС Медиа» (телеканалы СТС, «Домашний», «Че» и СТС Love) под контроль структур Алишера Усманова и Юрия Ковальчука. По итогам реструктуризации холдинг ЮТВ Усманова и Таврина будет контролировать 75% «СТС Медиа», еще 25% будут контролировать структуры Юрия Ковальчука.

Таким образом, проведенный нами анализ показал, что принципы и методы государственного

⁷ Особые мнения на заключение Совета на законопроект, органичивающий иностранные инвестиции в СМИ. URL: <http://president-sovet.ru/document/entry/index/?id=290>

⁸ Там же.

⁹ См. интервью Татьяны Лысовой телеканалу «Дождь» от 23.09.2014 «Нужно остановиться, иначе после медиа разрушат все остальное». URL:

https://tvrain.ru/teleshov/makeeva_vechernee_shou/glavred_vedomostej_tatjana_lysova_nuzhno_ostanovit-375723/

A.G. Tregubov, I.A. Alekseev, V.V. Belova *Russian law about restriction percentage of foreign participation in mass-media in context of international documents*

вмешательства в российские СМИ довольно сильны. Влияние советского опыта, в основе которого лежала модель идеологического управления прессой, и отсутствие частных медиа сказались на современном характере взаимоотношений государственных и частных собственников СМИ. Недостаточно четко сформированная законодательная база привела к тому, что у властных институтов появились широкие полномочия ужесточения правовых норм в отношении собственности отечественных изданий. В этой связи закон о сокращении иностранного финансирования российских медиа – логическое продолжение тренда на огосударствление индустрии. Неудивительно, что в результате принятых мер еще больше расширился спектр государственного или окологосударственного участия в местных СМИ. Проведенное исследование приводит нас к выводу, что подобные меры ужесточения законодательства получают развитие в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гайдар Е.Т. Смуты и институты. Государство и эволюция / Е.Т. Гайдар. – Москва, 2010.
2. Качкаева А.Г. История телевидения в России: между властью, свободой и собственностью / А.Г. Качкаева. [Электронный ресурс] URL: <http://www.ru-90.ru/node/1316>
3. Красильников О.Ю. Модели взаимодействия информационной власти и собственности на средства массовой информации / О.Ю. Красильников // Собственность и власть: динамика, тенденции, перспективы. Сб. науч. ст. Вып. 5 / Под ред. проф. Т.И. Трубицыной. – Саратов, Изд-во «Научная книга», 2006. С. 42-53.
4. Рихтер А.Г. Иностранная собственность в СМИ / А.Г. Рихтер. [электронный ресурс] URL: <http://pravo.news/kniga-grajdanskoe-pravo-rossii/inostrannaya-sobstvennost-smi-9509.html>
5. Сиберт Ф. Четыре теории прессы / Ф. Сиберт, У. Шрамм, Т. Петерсон. – Москва, 1998.

ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫЕ АКТЫ

1. Закон РФ от 27.12.1991 N 2124-1 (ред. от 30.12.2015) «О средствах массовой информации»
2. Доктрина информационной безопасности URL: <http://www.scrf.gov.ru/documents/6/5.html>
3. Федеральный закон от 29.04.2008 N 57-ФЗ «О порядке осуществления иностранных инвестиций в хозяйственные общества, имеющие стратегическое значение для обеспечения обороны страны и безопасности государства»

ИСТОЧНИКИ

1. Статья «Госдума ограничивает 20% долю иностранных акционеров в уставном капитале российских СМИ». ТАСС, 23.09.2014.
2. Статья «Ограничения на участие иностранцев в СМИ. Досье». ТАСС, 24.09.2014.
3. Особые мнения на заключение Совета на законопроект, органичивающий иностранные инвестиции в СМИ.
4. Интервью Татьяны Лысовой телеканалу «Дождь» от 23.09.2014 «Нужно остановиться, иначе после медиа разрушат все остальное»

REFERENCES

1. Gajdar E.T. *Smuty i instituty. Gosudarstvo i jevoljucija* [Perturbations and Institutes: State and Evolution]. Moscow, 2010.
2. Kachkaeva A.G. *Istorija televidenija v Rossii: mezhdvu vlast'ju, svobodoi i sobstvennost'ju* [History of Russian TV: between power, freedom and property resource]. URL: <http://www.ru-90.ru/node/1316>
3. Krasil'nikov O.Ju. *Modeli vzaimodejstvija informacionnoj vlasti i sobstvennosti na sredstva massovoj informacii* [Models of interaction of media power and media property] in *Sobstvennost' i vlast': dinamika, tendencii, perspektivy* [Property and Power: dynamics, trends, perspectives]. Collection of papers. Ed. T.I. Trubicyna Saratov: Izd-vo "Nauchnaja kniga", 2006. P. 42-53.
4. Rihter A.G. *Inostrannaja sobstvennost' v SMI* [Foreign property in Russian media]. URL: <http://pravo.news/kniga-grajdanskoe-pravo-rossii/inostrannaya-sobstvennost-smi-9509.html>
5. Sibert F. *Chetyre teorii pressy* [Four theories of the media] Moscow, 1998.

LEGISLATIVE ACTS

1. Закон РФ от 27.12.1991 N 2124-1 (ред. от 30.12.2015) "О средствах массовой информации"
2. Доктрина информационной безопасности
3. Федеральный закон от 29.04.2008 N 57-ФЗ "О порядке осуществления иностранных инвестиций в хозяйственные общества, имеющие стратегическое значение для обеспечения обороны страны и безопасности государства"

SOURCES

1. Стат'я "Госдума ограничивает 20% долю иностранных акционеров в уставном капитале российских СМИ". TASS, 23.09.2014.
2. Стат'я "Ограничения на участие иностранцев в СМИ. Dos'e". TASS, 24.09.2014.
3. Osobyе mnenija na zakljuchenie Soveta na zakonoproekt, organichivajushhij inostrannye investicii v SMI.
4. Interv'ju Tat'jany Lysovoj telekanalu "Dozhd" ot 23.09.2014 "Nuzhno ostanovit'sja, inache posle media razrushat vse ostal'noe"

Е.В. Улыбина
доктор психологических наук,
профессор кафедры Общей психологии Института общественных наук РАНХиГС
evulbn@gmail.com

Н.В. Митряшкина
заведующий организационно-методического отделения ГБУСО
«Центр психолого-педагогической помощи населению «Альгис» (Ставрополь)
stavmnv@yandex.ru

ВОЗРАСТНАЯ ДИНАМИКА ИЗМЕРЕНИЙ ТРЕВОЖНОСТИ И ИЗБЕГАНИЯ В РОМАНТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЯХ У ЖЕНЩИН, ИМЕЮЩИХ ДЕТЕЙ

Статья посвящена анализу возрастной динамики измерений привязанности у женщин. На основе анализа теоретических и эмпирических исследований выдвигается гипотеза об отличии динамики возрастных изменений в отечественной культуре от динамики, выявленной в других культурах. Приводятся результаты эмпирического исследования возрастных различий в тревожности в отношениях и избегании близости по методике «Опыт близких отношений» К. Бреннан и Р. К. Фрейли в адаптации Т.В. Казанцевой у 198 состоящих и не состоящих в браке женщин в возрасте от 21 до 43 лет, имеющих детей в возрасте до 6 лет. Полученные результаты показывают как соответствие общекультурным тенденциям в возрастной динамике уровня избегания близости, так и отличие, состоящее в повышении уровня тревожности у женщин, состоящих в браке, начиная со среднего возраста.

Ключевые слова: межличностные отношения, теория привязанности Дж. Боулби, измерения романтических отношений, методика «Опыт близких отношений» К. Бреннан и Р. К. Фрейли

В настоящее время наиболее продуктивное направление исследования романтических отношений взрослых опирается на теорию привязанности Джона Боулби (Bowlby). Согласно Боулби привязанность – это форма биологически заложенного механизма типа импринтинга, конкретные варианты реализации которого зависят от актуальных особенностей раннего прижизненного опыта ребенка. Привязанность ребенка к матери важна с точки зрения эволюции, так как мать, испытывающая к ребенку привязанность, заботится о нем, кормит и защищает, что обеспечивает распространение ее генетического кода – у матерей, не имеющих такого поведения, потомство не выживало, а ребенок, поддерживая своим поведением эту привязанность, формирует представление о мире как о менее опасном и более подходящем для исследования, что, в свою очередь, дает ему преимущества в выживании.

Мэри Эйнсуорт, коллега Боулби, предложила метод изучения привязанности ребенка полутора

The article is dedicated to analysis of the age dynamics of measurements of affection for women. Based on the analysis of theoretical and empirical studies, there is the hypothesis about the difference between dynamics of age changes in the national culture and the dynamics, identified among other cultures. The results of empirical studies of age differences in anxiety in relationships and intimacy avoidance by the method of “Experience of intimate relationships” by K. Brennan and P. K. Frehley in the adaptation of T.V. Kuznetsova at 198 married and unmarried women between the ages of 21-43 years, with children under the age of 6 years, are shown in the article. The results show both compliance with general cultural trends in the age dynamics of level of avoiding intimacy, and difference, consisting in rising of the level of anxiety for women who are married, starting at middle age.

Keywords: interpersonal relationships, J. Bowlby attachment theory, measuring a romantic relationship, the method of “experience intimacy” C. Brennan and Robert K. Frehley

Е.В. Улыбина, Н.В. Митряшкина *Возрастная динамика измерений тревожности и избегания в романтических отношениях у женщин, имеющих детей*

лет к матери и описала три паттерна поведения, [Ainsworth et al., 1971; Ainsworth et al., 1978], выделив надежно привязанных младенцев (securely attached infants), неуверенных, избегающих младенцев (insecure-avoidant infants), неуверенных, амбивалентных младенцев (insecure-ambivalent infants). Несмотря на то, что система привязанности имеет биологическую основу и во многом является врожденной, а ее цель состоит в сохранении близости с ухаживающим объектом и получении эмоциональной поддержки, эта цель может существенно искажаться при негативном опыте взаимодействия с ухаживающими фигурами [Shaver et al., 1996; Gillath et al., 2006]. Вместо увеличения близости к значимому другому при возникновении опасности или тревоги, система может работать либо на сохранение близости к объекту все время (у тревожно привязанных), либо на то, чтобы защитить субъекта от переживания опыта уязвимости (при избегании привязанности). Хотя существуют индивидуальные различия в стиле привязанности, предполагается, что человек имеет опыт всех трех; то есть каждый имел опыт переживания надежной привязанности, ненадежной и отвергающей, но какой-то вариант оказался доминирующим.

Последующие лонгитюдные исследования показали высокую стабильность той основы восприятия себя и других, которая закладывается в детстве [см, в частности, Waters et al., 2000; Fraley, 2000; Sroufe, 2005; Simpson et al., 2007], подтвердив гипотезу Боулби о сохранении паттернов привязанности во взрослом возрасте.

Выделенные Эйнсворт стили привязанности являются универсальными и обнаруживаются во всех культурах [см., например, van IJzendoorn, Kroonenberg, 1988; van IJzendoorn, Sagi-Schwartz, 2008; Keller, 2013], а представленная в работе Эйнсворт пропорция, согласно которой для большинства пар ребенок-мать характерна надежная привязанность, присутствует в Соединенных Штатах (65% детей имеют надежную привязанность), Нидерландах (67%), и Германии (56%), а также во многих незападных культурах, таких как Уганда (57%), Китай (68%) и Япония (68%), [см van IJzendoorn, Sagi-Schwartz, 1999]. Однако в разных культурах пропорции типа привязанности различны и зависят от того, какой тип отношений матери и ребенка и социальных отношений в целом в данной культуре считается нормальным и одобряемым. Надежная привязанность доминирует во всех культурах, но в западных странах вторым по распространению является избегающий тип привязанности, а в «не западных» – тревожно-амбивалентный. Исключением был Китай, в котором избегающая и амбивалентная привязанность были представлены в равных пропорциях [Van IJzendoorn, Kroonenberg, 1988].

Боулби предполагал, что у взрослого человека паттерны привязанности и сексуального поведения частично пересекаются, «тесно соприкасаются и оказывают влияние на развитие друг друга. Это происходит и у животных, и у человека» [Боулби, 2003, с. 260], и что во взрослых романтических отношениях можно ожидать воспроизводства того типа связей, которые сложились у ребенка со взрослым в детстве. Для анализа привязанности взрослых разработано множество методик [см., в частности, обзор Сабельниковой, 2008], созданных по разным принципам и позволяющим как отнести человека к одному из трех типов, так и оценить выраженность измерений привязанности.

К наиболее популярным можно отнести опросник «Опыт близких отношений», включающий 36 пунктов [Experiences in Close Relationships ECR] Келли Бреннан, Кэтрин Кларк, и Фил Шейвер [Brennan et al., 1998], и его уточнение Experiences in Close Relationships-Revised (ECR-R), предложенная Фрелеем в 2000 [Fraley et al., 2000]. Однако необходимо учитывать, что в настоящее время используются разные методики, которые позволяют как отнести человека к одному из трех стилей привязанности, так и определить выраженность каждого из измерений. Это порождает и разноречивость в описании результатов – в одних случаях речь идет о паттернах привязанности, в других – об измерениях тревожности и избегания в отношениях.

Сегодня существует значительный круг лонгитюдных исследований, подтверждающих гипотезу о стабильности стили привязанности у взрослых [Kirkpatrick, Hazan 1994; Klohnen, Bera, 1998; Waters et al., 2000; Simpson et al., 2007; Zhang, Labouvie-Vief, 2004]. Есть данные о том, что, по крайней мере,

E. Ulybina, N. Mitryashkina *The age dynamics of anxiety of avoidance measurement in romantic relationships among women with children*

частично, надежная привязанность объясняется наследственной природой [Donnellan et al., 2008], и выявлены генетические механизмы надежной привязанности [Gillath et al., 2008].

На больших выборках были получены данные о связи измерений привязанности у взрослых с факторами Большой пятерки [Shaver, Brennan, 1992; Nettle, Shaver, 2006]. Наибольшая связь присутствует между измерением тревожности в отношениях и фактором нейротизма, и эта связь носит культурно-независимый характер.

Существуют гендерные различия в привязанности. Согласно мета-анализу [Giudice, 2011], проведенному с использованием 66 132 данных из 100 исследований, мужчины показывают более высокий уровень избегания и более низкий уровень тревожности в отношениях, чем женщины, хотя существуют и культурные вариации в уровне различий.

Результаты кросс-культурных исследований позволяют рассматривать измерения романтических отношений как универсальный феномен, который воспроизводится в человеческих отношениях в разных культурах [Doherty et al., 1994; Schmitt 2008; Marshall, 2010; MacDonald et al., 2012; Agishtein, Brumbaugh, 2013; Bejanyan et al., 2014]. При этом различия культурных ценностей и характера сложившихся отношений вносят значимый вклад в выраженность измерений привязанности. Так, уровень тревожности в отношениях прямо связан с уровнем коллективизма в культуре [Chopik, Edelstein, 2014]. В работе [Agishtein, Brumbaugh, 2013] участниками были американские студенты психологи, различающиеся по этническому происхождению и религиозной принадлежности. В целом, эти результаты показывают, что сильная идентификация с любой культуры (будь то свое этническое общество или доминирующее общество) соответствует более надежной привязанности.

Согласно эволюционным психологам [Hinde, Stevenson-Hinde, 1990; Schmitt, 2008, Belsky, Steinberg, Draper, 1991; Belsky et al., 2010], механизм привязанности развивается так, чтобы обеспечить адаптацию к особенностям той культуры, в которой человек живет. Ранний социальный опыт направляет детей по одному из двух репродуктивных путей. Люди, живущие в условиях высокого стресса, с низким уровнем экономического развития и человеческого потенциала, будут скорее формировать избегающий стиль привязанности, а люди из культур с низким уровнем стресса – безопасный. Страны с большей продолжительностью жизни показывают более высокий уровень безопасной привязанности и ориентации на долгосрочные отношения.

При высокой личностной стабильности паттернов привязанности существуют выявленные возрастные изменения [Mickelson et al., 1997; Kafetsios, Sideridis 2006; Chopik et al., 2013; Bleidorn et al., 2013; Chopik, Edelstein, 2014]. В исследовании Михельсона [Mickelson et al., 1997] на материале 8098 жителей Америки разных национальностей, разного образования, в возрастном диапазоне от 15 до 54 лет были получены данные, показывающие, что, в частности, тревожность в отношениях была отрицательно связана с возрастом. Исследование, проведенное на 198 греческих горожанах [Kafetsios, Sideridis, 2006], показало аналогичную динамику тревожности и избегания в отношениях и выявило различие связей измерений привязанности с параметрами психологического благополучия в младшей (18-34 года) и старшей (35-66 лет) группе. В младшей тревожность имела значимые положительные связи с отдельными сторонами психологического благополучия, а в старшей группе такие связи отсутствовали. С возрастом романтические отношения утрачивают значимость, страх потери объекта становится меньше и перестает как влиять на другие стороны жизни, так и зависеть от них. Избегание отношений было косвенно связано с одиночеством и психическим здоровьем в старшей группе, но не имело значимых связей с показателями благополучия в младшей группе. Избегание отношений в юности переносится легче, чем в старшей возрастной группе. Сходная динамика была выявлена и в недавней работе [Chopik et al., 2013], участниками которой были 86 555 интернет-респондентов в возрасте от 18 до 70 лет. Согласно полученным данным тревога в привязанности была самой высокой среди молодых взрослых и самой низкой среди людей среднего возраста и пожилых людей. Снижение тревожности с возрастом

Е.В. Улыбина, Н.В. Митряшкина *Возрастная динамика измерений тревожности и избегания в романтических отношениях у женщин, имеющих детей*

согласуется с полученными данными о возрастном снижении нейротизма [Bleidorn et al., 2013], значимо связанности с тревожностью в отношениях. Возрастные различия в уровне избегания отношений имели меньшие колебания, но у людей среднего возраста избегание отношений было несколько выше, а у молодых и пожилых – несколько ниже. Женщины, как правило, показывали более высокие уровни тревоги привязанности и избегания, чем мужчины, а наибольшие различия были зафиксированы в младшей возрастной группе.

Полученные данные позволяют говорить о культурной универсальности выявленной тенденции к снижению тревожности в отношениях и некоторого повышения избегания отношений с возрастом в культурах с разным уровнем коллективизма/индивидуализма. При этом участники из коллективистских культур демонстрируют более высокий уровень тревожности в отношениях, чем участники из индивидуалистических культур, но разница в уровне избегания отношений отсутствуют. Так, тревожность в отношениях снижается от возраста 16-20 лет до возраста 36-40 лет в Нидерландах, Аргентине и Пакистане. При этом уровень тревожности у жителей Пакистана имеет наибольшие показатели, а у жителей Нидерландов – наименьшие. Во всех странах участники, не имевшие партнерских отношений, показывали более высокие результаты в уровне тревоги в отношениях и избегании отношений в каждой возрастной группе по сравнению с теми, кто партнерские отношения имел. Наибольшие различия между имеющими и не имеющими партнеров был в младшей возрастной группе.

Возрастные различия, как полагают авторы исследования [Chopik, Edelstein, 2014,] соответствуют теориям изменения социальных ролей и влияния этих ролей на развитие личности [Roberts et al., 2005]. Начало взрослой жизни характеризуется принятием социальных ролей, что включает построение близких отношений, а значит и увеличивает потребность в постоянном партнере, зависимость от него и пр. Это способствует усилению эмоциональной зависимости от партнера и страха разрыва отношений, из чего и складывается тревожность в отношениях. С возрастом зависимость от социума снижается, а человек приобретает более прочное социальное положение, не зависимое от наличия/отсутствия отношений. Авторы делают вывод, что возрастные различия в характеристиках привязанности в межличностных отношениях могут быть очень похожи в разных культурах, несмотря на различные механизмы, лежащие в основе.

Но работ, посвященных анализу измерений тревожности и избегания близости в отношениях у взрослых, выполненных на отечественной выборке, на сегодняшний день совсем немного.

«Опросник романтических отношений» был переведен и адаптирован для отечественной выборки Т.В. Казанцевой только в 2008 году [Казанцева, 2008]. Согласно работе Казанцевой шкала Тревожности в отношениях в отечественном варианте опросника может быть интерпретирована как измеряющая уровень уверенности или неуверенности в надежности и отзывчивости значимого лица, шкала имеет значимые связи такими факторами опросника Кеттелла как «с сенситивностью, зависимостью, эмпатией, эмоциональной незрелостью, факторами О – тревожность, чувство вины, Q4 – напряженность» [Казанцева, 2008, с. 142]. Шкала избегания близости в отношениях привязанности измеряет степень дискомфорта, переживаемого при психологическом сближении с другим человеком и формирования зависимости от него, с ее помощью «можно описать людей, которым свойственна эмоциональная сдержанность, осторожность, социальная пассивность, эгоцентричность, независимость в социальном поведении, что согласуется с представлениями об избегании близости» [Там же].

В оригинальной версии опросника используется 7-балльная шкала оценки 36 суждений, а в предложенной Казанцевой адаптации – 28 суждений оцениваются по двухбалльной шкале. Это делает инструмент менее чувствительным, и, что вызывает особое сожаление, не позволяет сравнивать результаты, полученные на отечественной выборке, с результатами, полученными при использовании оригинального инструмента в других культурах. Актуальность темы и отсутствие других инструментов для анализа романтических отношений взрослых определяет значимость данной методики. Автор планирует дальнейшее совершенствование опросника и улучшения его

E. Ulybina, N. Mitryashkina *The age dynamics of anxiety of avoidance measurement in romantic relationships among women with children*

психометрических характеристик, что, безусловно, повысит качество исследований, проведенных с его помощью. В 2015 году Н.В. Сабельникова и Д.В. Каширский представили свой вариант адаптации опросника Бреннан, Кларк и Шейвера, включающий 30 шкал. К сожалению, сбор материала в данном исследовании к моменту опубликования опросника был практически завершен. О работах, выполненных с его использованием, пока неизвестно.

С использованием методики Т.В. Казанцевой уже выполнен ряд работ. В исследовании Т.В. Казанцевой (2011) получены данные о связи типов привязанности с особенностями личности – принятием себя, целостностью границ и др. В работе Н.Н. Стрижковой (2013) рассматриваются связь отношения привязанности с характеристиками способности к любви. Предметом исследований Т.Л. Крюковой и Т.П. Григоровой [Крюкова, Григорова, 2015; Григорова, 2015] была деструктивная привязанность у взрослых мужчин и женщин и способы совладания с ней. Однако работ, посвященных изучению возрастной динамики измерений романтических отношений на отечественном материале в момент написания статьи, обнаружить не удалось.

Вместе с тем эмпирические наблюдения показывают, что в современной российской культуре при гендерном дисбалансе и давлении стереотипов, большом количестве стрессов разной этиологии общая тревожность у женщин с возрастом не уменьшается, а увеличивается. Это заставляет предполагать, что и тревожность в отношениях у женщин тоже будет увеличиваться от младшей возрастной группы к среднему возрасту.

Гипотезы:

У женщин старшей возрастной группы по сравнению с женщинами младшей возрастной группы выше уровень тревоги в отношениях и уровень избегания отношений.

Женщины, состоящие в партнерских отношениях, имеют более низкие показатели тревоги и избегания в отношениях.

Выборка:

198 женщин, живущих в Ставрополе, в возрасте от 21 года до 43 лет, имеющих ребенка в возрасте до 6 лет. 146 женщин состояли в актуальных отношениях (в зарегистрированном или не зарегистрированном браке с отцом ребенка), а 52 - нет. Выборка формировалась на базе матерей, чьи дети ходили в разные детские сады г. Ставрополя.

Методика:

Для измерения особенностей актуальных отношений была использована «Шкала опыта в близких отношениях», адаптированная Т. В. Казанцевой (2008).

Результаты:

Анализ полученных данных показал, что в целом по выборке среднее значение тревожности $M = 4,702$, $SD = 2,609$, распределение соответствует нормальному, избегания $M = 6,197$, $SD = 2,885$, распределение близко нормальному с небольшим преобладанием высоких значений. У состоящих в браке среднее значение тревожности $M = 4,363$, $SD = 2,527$, избегания $M = 6,023$, $SD = 2,927$, распределение в обоих случаях близко к нормальному. У не состоящих в браке среднее значение тревожности $M = 5,654$, $SD = 2,626$; избегания $M = 6,653$, $SD = 2,736$, распределение отличается от нормального.

Гипотеза о том, что уровень тревожности и избегание ниже у женщин, состоящих в устойчивых отношениях, подтвердилась частично. Уровень тревожности женщин, состоящих в браке значимо ниже, чем у тех, кто на момент опроса не имел постоянных отношений: $U = 2749,5$, $p = 0,003$, что подтверждает гипотезу. При этом различие в уровне избегания не значимо.

Гипотеза о том, что женщины старшей возрастной группы будут иметь более высокий уровень тревожности в отношениях, подтвердилась. В целом по выборке тревожность в отношениях прямо связана с возрастом $r = 0,163$, $p = 0,022$, а избегание не имеет значимых связей с возрастом, что не подтверждает гипотезы.

Е.В. Улыбина, Н.В. Митряшкина *Возрастная динамика измерений тревожности и избегания в романтических отношениях у женщин, имеющих детей*

Различие в уровне тревожности у женщин, состоящих и не состоящих в браке, позволило разделить выборку по этому основанию. Однако в каждой из таких подвыборок ни тревожность, ни избегание не имеют значимых корреляций с возрастом. Это дало возможность предположить, что изменение тревожности и избегания имеют не линейный характер. Выборка была разделена по возрасту на подгруппы по 4 года (за исключением последней, в которую вошли женщины от 36 до 43 лет), что составило: 21-25 лет – 22 человека, 26-30 лет – 61 человек, 31-35 лет – 40 человек, 36-43 года 23 человека. Последняя возрастная группа охватывала больший возрастной интервал в силу малочисленности возрастной группы собственно 40-43-летних женщин.

Для оценки влияния взаимодействия возраста и социального положения на уровень тревожности и избегания был использован дисперсионный анализ. Тест Левена для тревожности $p = 0,626$, для избегания $p = 0,083$, что позволяет говорить о гомогенности дисперсий и использовать дисперсионный анализ. Результаты дисперсионного анализа показывают, что взаимодействие факторов не оказывает значимого влияния ни на уровень тревожности $F(3, 190)=0,898$, $p=0,443$, ни на уровень избегания $F(3, 190)=0,363$, $p=0,779$.

Полученные графики (рис. 1) позволяют увидеть, что у состоящих в актуальных отношениях женщин в возрасте до 31 года уровень тревожности почти не изменяется, а после 31 можно наблюдать увеличение тревожности. Дисперсионный анализ влияния возраста на уровень тревожности в группе женщин, состоящих в браке, показал, что влияние не достигает уровня значимости $F(3, 142)=2,539$, $p=,059$. Тест Левена показал, что распределение гомогенно $p = 0,645$.

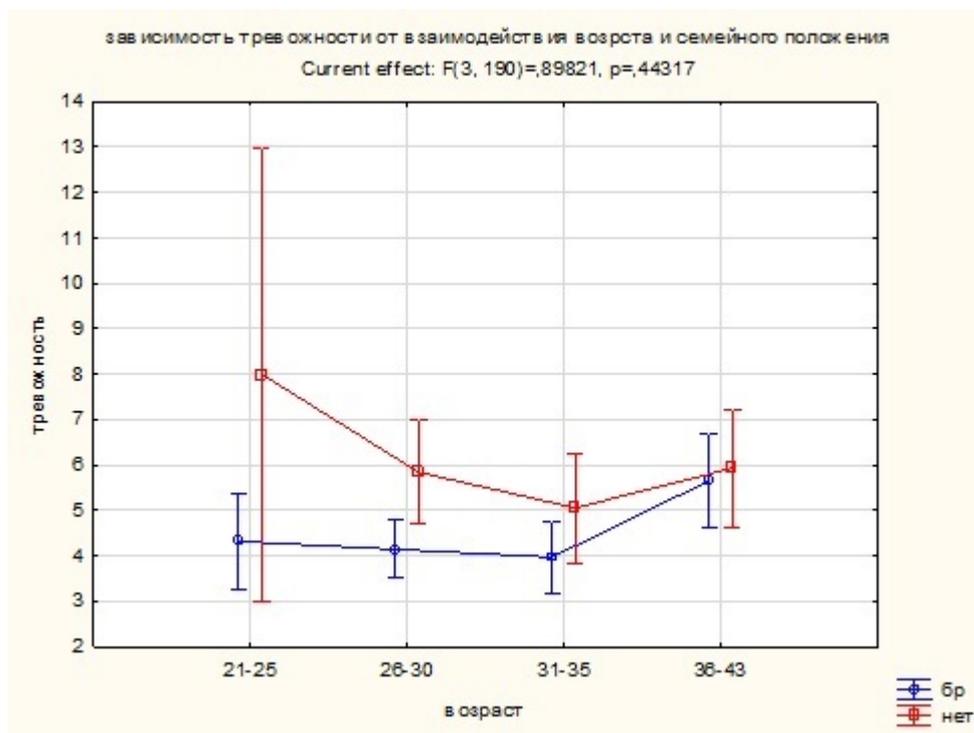


Рис. 1

Зависимость уровня тревожности от возраста и семейного положения.

(Красная линия (нет) – женщины, не состоящие в браке, синяя линия (бр) – женщины, состоящие в браке).

Использование дисперсионного анализа для оценки влияния возраста на уровень тревожности у женщин, не состоящих в браке, согласно тесту Левена, не корректно. Однако полученный график показывает, что у женщин, имеющих ребенка и не состоящих в устойчивых отношениях, наблюдается постепенное снижение уровня тревожности к возрасту примерно 31 года и последующее небольшое увеличение уровня тревожности.

Как показывает график (рис. 2), уровень избегания имеет высокие показатели в младшей

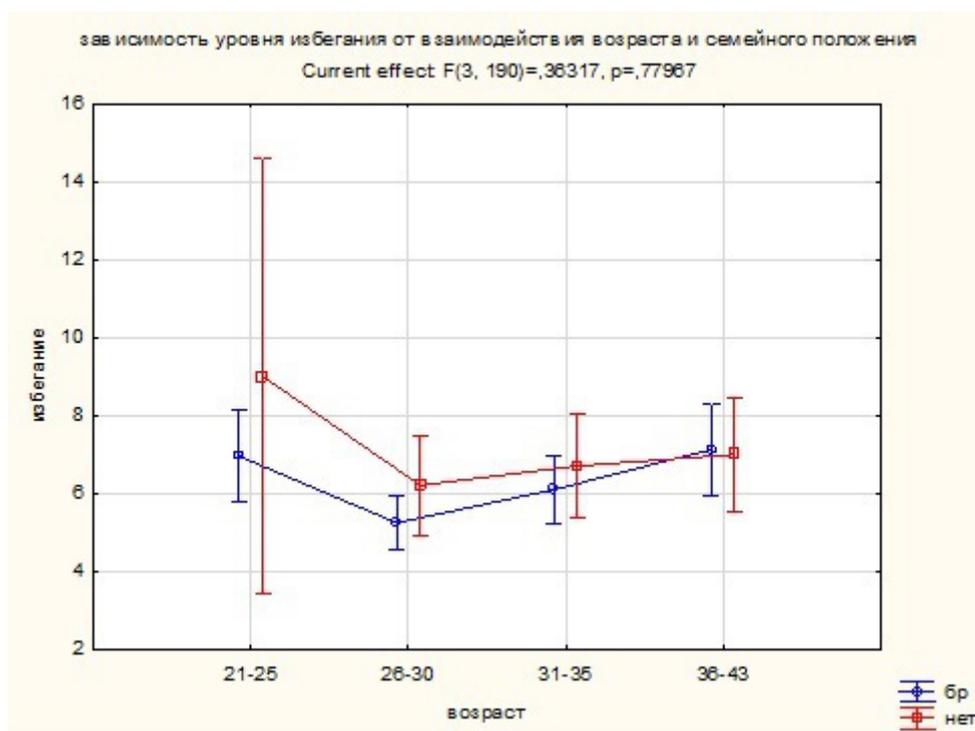


Рис. 2

Зависимость уровня избегания от возраста и семейного положения.
(Красная линия (нет) – женщины, не состоящие в браке,
синяя линия (бр) – женщины, состоящие в браке).

группе (21-25 лет), затем к 26-30 годам снижается, а потом снова начинает увеличиваться. Различия в уровне избегания женщин, состоящих и не состоящих в браке, максимальны в младшей возрастной группе и сходят на нет – в старшей. Использовать дисперсионный анализ для оценки влияния возраста на уровень тревожности состоящих и не состоящих в браке женщин не позволяет недостаточная гомогенность дисперсии. Однако стоит учитывать, что хотя тест Левена и допускает возможность дисперсионного анализа, выборка не уравнена по всем группам и в ней, например, присутствует только одна женщина 21-25 лет, не состоящая в браке, а это значит, что полученные результаты, по крайней мере в отношении не состоящих в браке женщин, имеют только предварительный характер.

Анализ графиков на рисунках 1 и 2 позволяет выделить общие возрастные тенденции в изменении тревожности и избегания. Так, если в младшей возрастной группе у женщин, не состоящих в браке, уровень тревожности и в несколько меньшей степени избегания выше, чем у женщин, состоящих в браке, то с возрастом различия уменьшаются и к старшей возрастной группе полностью исчезают. Выявленное на графике возрастное увеличение тревожности после 31 года у женщин, состоящих в браке, получило подтверждение в корреляционном анализе. В этой группе тревожность прямо связана с возрастом $r = 0,319, p = 0,011$. Связь избегания с возрастом в старшей подгруппе, 26-43 года, не достигает уровня значимости.

Обсуждение результатов.

В работе получены данные о средних значениях и дисперсии показателей тревожности, и избегания в отношениях, что вносит вклад в стандартизацию методики и может быть использовано в дальнейшем для сравнения с другими выборками.

Гипотеза о том, что у женщин, не состоящих в браке, уровень тревожности и избегания будет выше, чем у состоящих, подтвердилась. В России, как и во всех других культурах, женщины, испытывающие дискомфорт при образовании близких отношений и слишком сильную зависимость от партнера, реже устанавливают прочные партнерские отношения.

Е.В. Улыбина, Н.В. Митряшкина *Возрастная динамика измерений тревожности и избегания в романтических отношениях у женщин, имеющих детей*

Однако выявленные на больших кросс-культурных выборках данные о том, что с возрастом у мужчин и женщин снижается тревожность в отношениях, не были воспроизведены на отечественной выборке. Полученные результаты позволяют увидеть у женщин, состоящих в браке, стабильность уровня тревожности до возрастной группы 31-36 лет, и, начиная с этого возраста, последующее увеличение этого показателя. После 31 года у этих женщин возрастает ощущение зависимости от партнера, потребность в подтверждении своей значимости и страх потери значимого объекта.

Динамика уровня избегания ближе к общемировой тенденции и несколько повышается, начиная с 31 года, но, вопреки выявленным тенденциям, уровень избегания высок и в самой младшей группе, 21 – 25 лет. Женщины этой группы показывают осторожность и недоверие в отношениях, нежелание допускать слишком большую близость. В силу ограниченности выборки невозможно сделать вывод о том, является ли это случайным эффектом или отражает реально существующую тенденцию.

Можно предположить, что выявленный эффект возрастания тревожности к старшей возрастной группе объясняется смещенностью выборки, состоящей из женщин, имеющих маленького ребенка. Необходимость ухаживать за ребенком увеличивает нагрузку на женщин. С возрастом нагрузку переносить сложнее, что и создает условия для повышения общей тревожности и, как следствие, увеличения и тревожности в отношениях. Это может объяснять и отличие от выявленной общекультурной динамики, так как в проводившихся кросс-культурных исследованиях женщины разного возраста не были уравнены по наличию детей и возрасту детей.

Для проверки этого предположения необходимо сравнить полученные показатели с показателями женщин такой же возрастной группы, но 1) не имеющих детей и 2) имеющих детей более взрослого возраста.

Достаточно вероятным представляется также связь выявленной тенденции с общей культурно-демографической ситуацией в стране. Современная Россия, как показывают многочисленные социологические и социально-психологические исследования, находится в центре пространства между условными западными и восточными культурами. Уйдя от архаических культур, основанных на традиции, Россия не приняла ценностей уважения к человеку, гендерного равенства и пр. Это делает положение женщин особенно уязвимым. Они лишены как традиционной защиты, так и опоры на собственные силы и полноценную социальную поддержку при рождении ребенка и разводе. В традиционных культурах интересы замужней женщины были связаны с интересами семьи и потомства и, при соблюдении правил, она могла быть относительно уверена в своем будущем. При этом, разумеется, риск лишиться всего сохранялся, что и объясняет значимо более высокий уровень общей тревожности и тревожности в отношениях в странах с традиционной культурой, типа Пакистана. С возрастом в таких культурах положение женщины несколько укрепляется за счет большего статуса людей старшего возраста, появления у них больших прав, возможностей влиять на ситуацию, снижении требований общества к ним и пр. В современной постиндустриальной культуре женщина самостоятельна, она сама принимает решения и уверена, что сможет защитить себя и своих детей, и что окружающие будут ее поддерживать. При разводе ее положение не станет ниже, ее интересы не будут ущемлены. С возрастом приходит большая уверенность в себе, накапливается опыт продуктивного решения возникающих проблем, снижается значимость романтических отношений на фоне других важных сторон жизни и уменьшается тревожность в отношениях.

В современной российской культуре женщины не получают преференций ни традиционного общества, ни современного западного. К этому добавляется давление противоречивых стереотипов, для которых характерно «излишнее заострение обществом имиджевых черт каждой социальной роли женщины, отсутствие толерантности и недостаток лежащего в его основе безоценочного отношения» [Гришунина, Ртищева, 2009], которые заставляют женщину отвечать требованию быть одновременно успешной в работе, иметь семью, быть хорошей матерью и сохранять внешнюю

E. Ulybina, N. Mitryashkina *The age dynamics of anxiety of avoidance measurement in romantic relationships among women with children*

привлекательность. К этому добавляется общая демографическая ситуация в стране, для которой характерно преобладание в среднем и старшем возрасте женщин над мужчинами, что снижает вероятность повторного замужества для женщин старшей возрастной группы. Эти неблагоприятные обстоятельства вполне могут быть причиной повышения тревожности в отношениях в старшей возрастной группе.

Высокий уровень избегания близости в группе женщин младшей возрастной группы может быть связан с эффектом генерации, обуславливающим повышение ценности автономии для молодых девушек, но это объяснение нуждается в проверке.

Однако эти соображения носят только предварительный характер и нуждаются в дальнейшей проверке как на большей выборке, так и с учетом большего диапазона характеристик участников.

Заключение.

Анализ литературы, посвященной изучению привязанности у детей и взрослых, показал, что феномен привязанности как таковой и тревожность в отношениях и избегание близости как измерения привязанности являются достаточно устойчивыми, интегрированными в структуру личности и независимыми от культуры, хотя уровень измерений и пропорция распределения типов привязанности культурно-специфичны. Уровень измерений привязанности зависит от пола и возраста. Существует выявленная на разных культурах тенденция к снижению уровня тревожности в отношениях с возрастом и незначительному повышению уровня избегания отношений в средней возрастной группе. У состоящих в партнерских отношениях мужчин и женщин уровень тревожности и избегания ниже, чем у тех, кто в отношениях не состоит. Однако на отечественной выборке эти тенденции не изучались.

Проведенное исследование показало, что у не состоящих в браке женщин, имеющих детей, уровень тревожности в отношениях и избегания близости выше, чем у состоящих в браке и имеющих детей, что соответствует общемировой тенденции. Однако уровень тревожности у состоящих в браке женщин, имеющих детей, с возрастом не снижается, а увеличивается, что не согласуется с выявленной в других культурах тенденцией, что, может быть, связано с культурно-демографическими особенностями выборки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алмазова О.В. Привязанность к матери как фактор взаимоотношений взрослых сиблингов / О.В. Алмазова ; автореф. дис. ... канд. психол. наук. – Москва, 2015.
2. Боулби Дж. Создание и разрушение эмоциональных связей / Дж.Боулби. – Москва, 2006.
3. Боулби Дж. Привязанность / Дж.Боулби. – Москва, 2003.
4. Григорова Т.П. Деструктивная привязанность к партнеру во взрослом возрасте и совладание с ее проявлениями / Т.П. Григорова ; автореф. дис. ... канд. психол. наук. – Кострома, 2015.
5. Гришунина Е.В., Ртищева М.С. Имидж современной женщины / Е.В. Гришунина, М.С. Ртищева // Вопросы психологии. 2009, № 5. С. 103-113.
6. Иванова И.С. Отношения привязанности и их влияние на личностные особенности ребенка и взрослого / И.С. Иванова // Современные проблемы психологии семьи: феномены, методы, концепции. Вып. 5. – Санкт-Петербург, Изд-во АНО «ИПП», 2011. – С. 45-51.
7. Казанцева Т.В. Адаптация модифицированной методики «опыт близких отношений» К. Бреннан и Фрейли Р. К. / Т.В. Казанцева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2008, Выпуск № 74-2. С. 139-143.
8. Казанцева Т.В. Социально-психологические детерминанты межличностной привязанности / Т.В. Казанцева ; дис. ... канд. психол. наук. – Санкт-Петербург, 2011.
9. Криттенде П. Трансформация отношений привязанности в юности / П. Криттенде // Журнал практической психологии и психоанализа, январь 2002.

Е.В. Улыбина, Н.В. Митряшкина *Возрастная динамика измерений тревожности и избегания в романтических отношениях у женщин, имеющих детей*

10. *Круглова Е.В.* Стиль привязанности и отношения с романтическим партнером у сиблингов / *Е.В. Круглова* // Вестник КГУ. – 2009. – №15. – С. 127-132.
11. *Крюкова Т.Л., Григорова Т.П.* Деструктивная привязанность в отношениях взрослых мужчин и женщин: стресс и совладание с ним / *Т.Л. Крюкова, Т.П. Григорова* // Психологические исследования. 2015. Т. 8, №44. С. 2. <http://psystudy.ru/index.php/num/2015v8n44/1205-krukova44.html>
12. *Лимаева Ю.Ю.* Особенности образов родителей и типы привязанности в межличностных отношениях у мужчин и женщин / *Ю.Ю. Лимаева* // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Серия: педагогика, психология. 2012, N 3, С. 139-142.
13. *Пупырева Е.В.* Эмоциональная привязанность к матери как фактор становления автономии личности в младшем школьном возрасте / *Е.В. Пупырева*; автореф. дис. ... канд. психол. наук, Москва, 2007.
14. *Сабельникова Н.В., Каширский Д.В., Щербинина Л.П.* Привязанность, самоотношение и мотивация достижения в юношеском возрасте / *Н.В. Сабельникова, Д.В. Каширский, Л.П. Щербинина* // Ползуновский вестник. – 2006. – № 3, Ч. 2. – С. 206-212. http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/pv2006_03_2/pdf/206sabe.pdf
15. *Смирнова Е.О.* Теория привязанности: концепция и эксперимент / *Е.О. Смирнова* // Вопросы психологии. 1995. №3. С. 148.
16. *Ягнюк К.* Влияние стилей привязанности на поведение супругов в ситуации развода / *К. Ягнюк* // Журнал практической психологии и психоанализа №3, 2003.
17. *Яремчук М.В.* Особенности привязанности в детско-родительских отношениях и отношениях любви у старших подростков / *М.В. Яремчук* // Психологическая наука и образование. 2005. № 3. С. 86-94.
18. *Ainsworth, M.D.S., Bell, S.M., & Stayton, D.J.* Individual differences in strange- situation behavior of one-year-olds. In H. R. Schaffer (Ed.) *The origins of human social relations*. London and New York: Academic Press, 1971, pp. 17-58.
19. *Ainsworth, M. D. S., Blehar, M. G, Waters, E., & Wall, S.* *Patterns of attachment: A psychological study of the strange situation*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1978.
20. *Bartholomew, K.* Avoidance of intimacy: An attachment perspective. // *Journal of Social and Personal Relationships*, 1990, 7, 147-178.
21. *Bartholomew, K., & Horowitz, L.M.* Attachment styles among young adults: A test of a four-category model. *Journal of Personality and Social Psychology*, 1991, 61, 226-244.
22. *Bejanyan K., Marshall T.C., Ferenczi N.* Romantic ideals, mate preferences, and anticipation of future difficulties in marital life: a comparative study of young adults in India and America *Front Psychol.* 2014; 5: 1355.
23. *Bleidorn, W., Klimstra, T.A., Denissen, J.J.A., Rentfrow, P.J., Potter, J., & Gosling, S.D.* Personality maturation around the world: A cross-cultural examination of social-investment theory. *Psychological Science*, 2013, 24, 2530–2540.
24. *Bowlby, J.* (1988). *A secure base: Parent-child attachment and healthy human development*. New York: Basic, 1988.
25. *Sroufe, L.A., & Waters, E.* Attachment as an organizational construct. *Child Development*, 1977, 48, 1184-1199.
26. *Brennan, K.A., & Shaver, P.R.* Dimensions of adult attachment, affect regulation, and romantic relationship functioning. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 1995, 21, 267–283.
27. *Brennan, K.A., Clark, C.L., & Shaver, P.R.* Self-report measurement of adult romantic attachment: An integrative overview. // *J. A. Simpson & W. S. Rholes (Eds.), Attachment theory and close relationships*, pp. 46-76. New York: Guilford Press, 1998.
28. *Chopik, W.J., & Edelstein, R.S.* Age differences in romantic attachment around the world. *Social Psychological and Personality Science*, 2014, 5, 892-900.
29. *Chopik, W.J., Edelstein, R.S., & Fraley, R.C.* From the cradle to the grave: Age differences in attachment from early adulthood to old age. // *Journal of Personality*, 2013, 81, 171-183.
30. *Collins, N.L., & Read, S.J.* (1994). Cognitive representations of attachment: The structure and function of working models. // *K. Bartholomew & D. Perlman (Eds.), Advances in personal relationships: Volume 5. Attachment processes in adulthood* (pp. 53–90). London: Jessica Kingsley Publishers, 1994.
31. *Dion K.K., Dion K.L.* Cultural perspectives on romantic love. // *Personal Relationships*, 1996, 3, 5-17. P.
32. *Dion, R.K., & Dion, K.L.* Individualistic and collectivistic perspectives on gender and the cultural context of love and intimacy. // *The Journal of Social Issues*, 1993, 49(3), 53-69.
33. *Doherty, R.W., Hatfield, E., Thompson, K., & Choo, P.* Cultural and ethnic influences on love and attachment. // *Personal Relationships*, 1994, 1, 391-398.
34. *Donnellan, M.B., Burt, S.A., Levendosky, A.A., & Klump, K.L.* Genes, Personality, and Attachment in Adults: A Multivariate Behavioral Genetic Analysis *Pers Soc Psychol Bull.* 2008 Jan;34(1):3-16.

E. Ulybina, N. Mitryashkina *The age dynamics of anxiety of avoidance measurement in romantic relationships among women with children*

35. Feeney, J.A., & Noller, P. Attachment style and romantic love: Relationship dissolution. // Australian Journal of Psychology, 1992, 44, 69-74.
36. Fraley R.C., Waller N.G., Brennan K.A. An item-response theory analysis of self-report measures of adult attachment // Journal of Personality and Social Psychology, 2000, № 78. C. 350-365.
37. Fraley, R.C. Attachment stability from infancy to adulthood: Meta-analysis and dynamic modeling of developmental mechanisms. // Personality and Social Psychology Review, 2000, 6, 123-151.
38. Gillath O, Hart J, Nofhle E.E, Stockdale G.D. Development and validation of a state adult attachment measure (SAAM) // Journal of Research in Personality, 2009 43 (3), 362-373.
39. Gillath, O., Shaver, P.R., Baek, J.-M., & Chun, D.S. Genetic correlates of adult attachment style. // Personality and Social Psychology Bulletin, 2008, 34, 1396-1405.
40. Gillath O, Mikulincer M, Fitzsimons G.M, Shaver P.R, Schachner D.A, Bargh J.A. Automatic activation of attachment-related goals. // Personality and Social Psychology Bulletin, 2006 32, 1375-1388.
41. Hadden, B.W., Smith, C., & Webster, G.D. Relationship duration moderates associations between attachment and relationship quality: Meta-analytic support for the temporal adult romantic attachment model. // Personality and Social Psychology Review, 2014, 18(1), 42-58.
42. Hazan, C. & Shaver, P. Romantic Love conceptualized as an attachment process. Journal of Personality and Social Psychology, 1987, 52(3).
43. Kafetsios K, Sideridis G.D. Attachment, social support, and well-being in young and older adults. // Journal of Health Psychology, 2006, 11(6):863-876.
44. Keller H. Attachment and Culture. // Journal of Cross-Cultural Psychology, 2013 vol. 44 no. 2 , p. 175-194.
45. Kirkpatrick, L.A., & Hazan, C. Attachment styles and close relationships: A four-year prospective study. // Personal Relationships, 1994, 1, 123-142.
46. Klohnen, E.C., & Bera, S. Behavioral and experiential patterns of avoidantly and securely attached women across adulthood: A 31-year longitudinal study. // Journal of Personality and Social Psychology, 1998, 74, 211-223.
47. Konrath, S.H., Chopik, W., Hsing, C., O'Brien, E.H. Changes in Adult Attachment Styles in American College Students Over Time A Meta-Analysis. // Personality and Social Psychology Review, 2014, 18, 326-348.
48. MacDonald G., Marshall T.C., Gere J. Shimotomai A., Lies J. Valuing Romantic Relationships: The Role of Family Approval Across Cultures Cross-Cultural Research, 2012, vol. 46 no. 4, 366-393.
49. Marshall, T.C. Love at the cultural crossroads: Intimacy and commitment in Chinese Canadian relationships. // Personal Relationships, 2010, 17, 391-411.
50. Mickelson, K.D., Kessler, R.C., & Shaver, P.R. Adult attachment in a nationally representative sample. Journal of Personality and Social Psychology, 1997, 73, 1092-1106.
51. Nofhle, E.E. and Shaver, R. Attachment dimensions and the Big Five personality traits: associations and comparative ability to predict relationship quality. // Journal of Research in Personality 2006, 40, 179-208.
52. Roberts, B.W., Wood, D., & Smith, J.L. Evaluating five factor theory and social investment perspectives on personality trait development. // Journal of Research in Personality, 2005, 39, 166-184.
53. Shaver, P.R., & Brennan, K.A. Attachment style and the big five personality traits: Their connection with romantic relationship outcomes. // Personality and Social Psychology Bulletin, 1992, 18, 536-545.
54. Shaver, P.R., Collins, N.L., & Clark, C.L. Attachment styles and internal working models of self and relationship partners. // G. J. O. Fletcher & J. Fitness (Eds.), Knowledge structures in close relationships: A social psychological approach (pp. 25-61). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1996.
55. Simpson J.A., Collins W.A., Tran S., Haydon K.C. Attachment and the Experience and Expression of Emotions in Romantic Relationships: A Developmental Perspective. // Journal of Personality and Social Psychology, 2007, Vol. 92, No. 2, 355-367.
56. Schmitt D.P. Evolutionary Perspectives on Romantic Attachment and Culture How Ecological Stressors Influence Dismissing Orientations Across Genders and Geographies Cross-Cultural Research, 2008, vol. 42 no. 3, 220-247.
57. Sroufe L.A. Attachment and development: A prospective, longitudinal study from birth to adulthood // Attachment & Human Development 2005, Volume 7, Issue 4.
58. Sroufe, L.A., Egeland, B., & Kreutzer, T. (1990). The fate of early experience following developmental change: Longitudinal approaches to individual adaptation in childhood. Child Development, 61, 1363-1373.

Е.В. Улыбина, Н.В. Митряшкина *Возрастная динамика измерений тревожности и избегания в романтических отношениях у женщин, имеющих детей*

59. van IJzendoorn, M.H., Kroonenberg, P.M. Cross-cultural patterns of attachment: A meta-analysis of the Strange Situation. // *Child Development*, 1988, 59, 147-156.
60. van IJzendoorn, M.H., Sagi-Schwartz, A. Cross-cultural patterns of attachment: Universal and contextual dimensions. // J. Cassidy & P. R. Shaver (Eds.), *Handbook of attachment: Theory, research and clinical applications* (pp. 713-734). New York: Guilford, 2008.
61. Waters, E., Merrick, S., Treboux, D., Crowell, J., Alberstein, L. Attachment security in infancy and early adulthood: A twenty-year longitudinal study. *Child Development*, 2000, 71, 684-689.
62. Zhang, F., Labouvie-Vief, G. Stability and fluctuation in adult attachment style over a 6-year period // *Attachment & Human Development*, 2004. Vol. 6(4). Pp. 419-437.

REFERENCES

- Ainsworth, M. D. S., Bell, S. M., & Stayton, D. J. Individual differences in strange- situation behavior of one-year-olds. In H. R. Schaffer (Ed.) *The origins of human social relations*. London and New York: Academic Press, 1971, pp. 17-58.
- Ainsworth, M. D. S., Blehar, M. G, Waters, E., & Wall, S. *Patterns of attachment: A psychological study of the strange situation*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1978.
- Almazova O. V. *Privjazannost' k materi kak faktor vzaimootnoshenij vzroslyh siblingov* [Ties to mother as factor in the relationship of adult siblings]. Avtoref. dis. ... kand. psihol. nauk. Moscow, 2015.
- Bartholomew, K. Avoidance of intimacy: An attachment perspective. in *Journal of Social and Personal Relationships*, 1990, 7, 147-178.
- Bartholomew, K., & Horowitz, L. M. Attachment styles among young adults: A test of a four-category model. in *Journal of Personality and Social Psychology*, 1991, 61, 226-244.
- Bejanyan K., Marshall T. C., Ferenczi N. Romantic ideals, mate preferences, and anticipation of future difficulties in marital life: a comparative study of young adults. in *India and America Front Psychol.* 2014; 5: 1355.
- Bleidorn, W., Klimstra, T. A., Denissen, J. J. A., Rentfrow, P. J., Potter, J., & Gosling, S. D. Personality maturation around the world: A cross-cultural examination of social-investment theory. in *Psychological Science*, 2013, 24, 2530-2540.
- Bowlbe Dzh. *Sozdanie i razrushenie jemocional'nyh svjazej* [The creation and destruction of emotional ties]. Moscow, 2006.
- Bowlbe. Dzh. *Privjazannost'* [Affection ties]. Moscow, 2003.
- Bowlby, J. *A secure base: Parent-child attachment and healthy human development*. New York: Basic, 1988.
- Brennan, K. A., & Shaver, P. R. Dimensions of adult attachment, affect regulation, and romantic relationship functioning. in *Personality and Social Psychology Bulletin*, 1995, 21, 267-283.
- Brennan, K. A., Clark, C. L., & Shaver, P. R. Self-report measurement of adult romantic attachment: An integrative overview. In J. A. Simpson & W. S. Rholes (Eds.), *Attachment theory and close relationships*, pp. 46-76. New York: Guilford Press, 1998.
- Chopik, W. J., & Edelstein, R. S. Age differences in romantic attachment around the world. In *Social Psychological and Personality Science*, 2014, 5, 892-900.
- Chopik, W. J., Edelstein, R. S., & Fraley, R. C. From the cradle to the grave: Age differences in attachment from early adulthood to old age. in *Journal of Personality*, 2013, 81, 171-183.
- Collins, N. L., & Read, S. J. (1994). Cognitive representations of attachment: The structure and function of working models. In K. Bartholomew & D. Perlman (Eds.), *Advances in personal relationships: Volume 5. Attachment processes in adulthood* (pp. 53-90). London: Jessica Kingsley Publishers, 1994.
- Dion K.K., Dion K. L. Cultural perspectives on romantic love. In *Personal Relationships*, 1996, 3, P. 5-17.
- Dion, R. K., & Dion, K. L. Individualistic and collectivistic perspectives on gender and the cultural context of love and intimacy. In *The Journal of Social Issues*, 1993, 49(3), 53-69.
- Doherty, R. W., Hatfield, E., Thompson, K., & Choo, P. Cultural and ethnic influences on love and attachment. In *Personal Relationships*, 1994, 1, 391-398.
- Donnellan, M. B., Burt, S.A., Levensosky, A. A., & Klump, K. L. Genes, Personality, and Attachment in Adults: A Multivariate Behavioral Genetic Analysis. in *Pers Soc Psychol Bull.* 2008 January, 34(1). P. 3-16.
- Feeney, J. A., & Noller, P. Attachment style and romantic love: Relationship dissolution. In *Australian Journal of Psychology*, 1992, 44, 69-74.
- Fraley R. C., Waller N. G., Brennan K. A. An item-response theory analysis of selfreport measures of adult attachment in *Journal of Personality and Social Psychology*, 2000, № 78. P. 350-365.

E. Ulybina, N. Mitryashkina *The age dynamics of anxiety of avoidance measurement in romantic relationships among women with children*

22. Fraley, R. C. Attachment stability from infancy to adulthood: Meta-analysis and dynamic modeling of developmental mechanisms. In *Personality and Social Psychology Review*, 2000, 6, P. 123-151.
23. Gillath O, Hart J, Nettle EE, Stockdale GD Development and validation of a state adult attachment measure (SAAM) in *Journal of Research in Personality*, 2009 43 (3), P. 362-373.
24. Gillath O, Mikulincer M, Fitzsimons G.M., Shaver P.R., Schachner D.A., Bargh J.A. Automatic activation of attachment-related goals. In *Personality and Social Psychology Bulletin*, 2006 32, P. 1375-1388.
25. Gillath, O., Shaver, P.R., Baek, J.-M., & Chun, D.S. Genetic correlates of adult attachment style. In *Personality and Social Psychology Bulletin*, 2008, 34, 1396-1405.
26. Grigorova T.P. *Destruktyvnaja privjazannost' k partneru vo vzrosлом vozraste i sovladanie s ee projavlenijami* [Destructive attachment to a partner during adulthood and control of its manifestations]. Avtoref. dis. ... kand. psihol. nauk. Kostroma. 2015.
27. Grishunina E.V., Rtishheva M.S. Imidzh sovremennoj zhenshhiny [An image of contemporary woman] in *Voprosy psichologii* [Questions of psychology]. 2009, № 5. P. 103-113.
28. Hadden, B. W., Smith, C., & Webster, G. D. Relationship duration moderates associations between attachment and relationship quality: Meta-analytic support for the temporal adult romantic attachment model. In *Personality and Social Psychology Review*, 2014, 18(1), P. 42-58.
29. Hazan, C. & Shaver, P. Romantic Love conceptualized as an attachment process. In *Journal of Personality and Social Psychology*, 1987, 52(3).
30. Ivanova I.S. Otnoshenija privjazannosti i ih vlijanie na lichnostnye osobennosti rebenka i vzroslogo [Relationship of attachment and their impact on the personal characteristics of the child and the adult] in *Sovremennye problemy psichologii sem'i: fenomeny, metody, koncepcii* [New problems of family psychology: phenomena, methods, concepts]. Vol. 5. Saint-Petersburg, ANO «IPP» editions, 2011. P. 45-51.
31. Jagnjuk K. Vlijanie stilej privjazannosti na povedenie suprugov v situacii razvoda [Effect of attachment styles on the behavior of both spouses in case of divorce] in *Zhurnal prakticheskoj psichologii i psihoanaliza* [Journal of Applied Psychology and Psychoanalysis] №3, 2003.
32. Jaremchuk M.V. Osobennosti privjazannosti v detsko-roditel'skikh otnoshenijah i otnoshenijah ljubvi u starshih podrostkov [Features of affection in parent-child relationships and love relationships of the senior teenagers] in *Psihologicheskaja nauka i obrazovanie* [Psychological Science and Education]. 2005. № 3. P. 86-94.
33. Kafetsios K, Sideridis GD. Attachment, social support, and well-being in young and older adults. In *Journal of Health Psychology*, 2006, 11(6). P. 863-876.
34. Kazanceva T.V. Adaptacija modifirovannoj metodiki "opyt blizkikh otnoshenij" K. Brennan i Frejli R. K. [Adaptation of the modified technique "experience intimacy" of Brennan and Fehley] in *Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena* [Proceedings of the Russian State Pedagogical University named after Herzen], 2008, № 74-2. P. 139-143.
35. Kazanceva T.V. *Social'no-psichologicheskie determinanty mezhluchnostnoj privjazannosti* [Socio-psychological determinants of interpersonal affection]. Dis. ... kand. psihol. nauk. Saint-Petersburg, 2011.
36. Keller H. Attachment and Culture. in *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 2013 vol. 44 no. 2 P. 175-194.
37. Kirkpatrick, L.A., & Hazan, C. Attachment styles and close relationships: A four-year prospective study. In *Personal Relationships*, 1994, 1, 123-142.
38. Klohnen, E.C., & Bera, S. Behavioral and experiential patterns of avoidantly and securely attached women across adulthood: A 31-year longitudinal study. In *Journal of Personality and Social Psychology*, 1998, 74, P. 211-223.
39. Konrath, S. H., Chopik, W., Hsing, C., O'Brien, E. H. Changes in Adult Attachment Styles in American College Students Over Time A Meta-Analysis. *Personality and Social Psychology Review*, 2014, 18, P. 326-348.
40. Krittende P., Transformacija otnoshenij privjazannosti v junosti [Transformation of relations of attachment in adolescence] in *Zhurnal prakticheskoj psichologii i psihoanaliza* [Journal of Applied Psychology and Psychoanalysis], January 2002.
41. Krjukova T.L., Grigorova T.P. Destruktyvnaja privjazannost' v otnoshenijah vzroslykh muzhchin i zhenshhin: stress i sovladanie s nim [Destructive affection in relationships of adult men and women: stress and coping with it] in *Psihologicheskie issledovanija* [Psychological investigations]. 2015. T. 8, № 44. P. 2. <http://psystudy.ru/index.php/num/2015v8n44/1205-krjukova44.html>
42. Kruglova, E.V. Stil' privjazannosti i otnoshenija s romanticheskim partnerom u siblingov [The style of attachment and relationship with a romantic partner from siblings] in *Vestnik KGU* [Kazan State University Herald]. 2009. №15. P. 127-132.

Е.В. Улыбина, Н.В. Митряшкина *Возрастная динамика измерений тревожности и избегания в романтических отношениях у женщин, имеющих детей*

43. Limaeva Ju.Ju. Osobennosti obrazov roditel'ej i tipu privjazannosti v mezhl'ichnostnyh otnoshenijah u mužchin i ženshhin [Features of images of parents and attachment types in interpersonal relations of men and women] in *Vektor nauki Tol'jattinskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: pedagogika, psihologija* [Vector of Science Togliatti State University. Series: pedagogy, psychology]. 2012, N 3, P. 139-142.
44. MacDonald G., Marshall T.C., Gere J. Shimotomai A., Lies J. Valuing Romantic Relationships. The Role of Family Approval Across Cultures in *Cross-Cultural Research*, 2012, vol. 46 no. 4, 366-393.
45. Marshall, T. C. Love at the cultural crossroads: Intimacy and commitment in Chinese Canadian relationships. In *Personal Relationships*, 2010, 17, 391-411.
46. Mickelson, K. D., Kessler, R. C., & Shaver, P. R. Adult attachment in a nationally representative sample. In *Journal of Personality and Social Psychology*, 1997, 73, P. 1092-1106.
47. Nofle, E. E. and Shaver, R. Attachment dimensions and the Big Five personality traits: associations and comparative ability to predict relationship quality. In *Journal of Research in Personality* 2006, 40, P. 179-208.
48. Pupyreva E. V. *Jemocional'naja privjazannost' k materi kak faktor stanovlenija avtonomii lichnosti v mladšem škol'nom vozraste* [Emotional attachment to mother as the factor of formation of individual autonomy in the early school years]: Avtoref. dis. ... kand. psihol. nauk, M., 2007.
49. Roberts, B. W., Wood, D., & Smith, J. L. Evaluating five factor theory and social investment perspectives on personality trait development. In *Journal of Research in Personality*, 2005, 39, 166-184.
50. Sabel'nikova N. V., Kashirskij D. V., Shherbinina L. P. Privjazannost', samootnošenie i motivacija dostizhenija v junosheskom vozraste [Attachment, self-motivation and achievement in adolescence] in *Polzunovskij vestnik* [Polzunov Herald]. 2006. № 3, part 2. P. 206-212. http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/pv2006_03_2/pdf/206sabe.pdf
51. Schmitt D.P. Evolutionary Perspectives on Romantic Attachment and Culture How Ecological Stressors Influence Dismissing Orientations Across Genders and Geographies in *Cross-Cultural Research*, 2008, vol. 42 no. 3, P. 220-247.
52. Shaver, P. R., & Brennan, K. A. Attachment style and the big five personality traits: Their connection with romantic relationship outcomes. In *Personality and Social Psychology Bulletin*, 1992, 18, P. 536-545.
53. Shaver, P. R., Collins, N. L., & Clark, C. L. Attachment styles and internal working models of self and relationship partners. In G. J. O. Fletcher & J. Fitness (Eds.), *Knowledge structures in close relationships: A social psychological approach*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1996. P. 25-61.
54. Simpson J. A., Collins W. A., Tran S., Haydon K. C. Attachment and the Experience and Expression of Emotions in Romantic Relationships: A Developmental Perspective in *Journal of Personality and Social Psychology*, 2007, Vol. 92, No. 2, P. 355-367.
55. Smirnova E. O. Teorija privjazannosti: koncepcija i jeksperiment [Theory of attachment: concept and experiment] in *Voprosy psihologii* [Questions of Psychology]. 1995. №3. P. 148.
56. Sroufe L.A. Attachment and development: A prospective, longitudinal study from birth to adulthood In: *Attachment & Human Development*, 2005, Volume 7, Issue 4.
57. Sroufe, L. A., & Waters, E. Attachment as an organizational construct. In *Child Development*, 1977, 48, 1184-1199.
58. Sroufe, L. A., Egeland, B., & Kreutzer, T. The fate of early experience following developmental change: Longitudinal approaches to individual adaptation in childhood. In *Child Development*, 61 (1990), P. 1363-1373.
59. van IJzendoorn, M. H., Kroonenberg, P. M. Cross-cultural patterns of attachment: A meta-analysis of the Strange Situation. In *Child Development*, 1988, 59, P. 147-156.
60. van IJzendoorn, M. H., Sagi-Schwartz, A. Cross-cultural patterns of attachment: Universal and contextual dimensions. In J. Cassidy & P. R. Shaver (Eds.), *Handbook of attachment: Theory, research and clinical applications*. New York: Guilford, 2008. P. 713-734.
61. Waters, E., Merrick, S., Treboux, D., Crowell, J., Alberstein, L. Attachment security in infancy and early adulthood: A twenty-year longitudinal study. In *Child Development*, 2000, 71, P. 684-689.
62. Zhang, F., Labouvie-Vief, G. Stability and fluctuation in adult attachment style over a 6-year period. In *Attachment & Human Development*, 2004. Vol. 6(4). P. 419-437.

И.А. Колинченко

кандидат психологических наук,

доцент кафедры психологии личности и профессиональной деятельности

Пятигорского государственного лингвистического университета

kolinichenkoI@yandex.ru

РАЗЛИЧИЯ СУЖДЕНИЙ О МОРАЛИ, ИДЕНТИЧНОСТИ И ТОЛЕРАНТНОСТИ СТУДЕНТОВ, БУДУЩИХ ЮРИСТОВ

Статья посвящена оценке суждений о морали, категорий идентичности и толерантности в представлениях студентов, будущих юристов, по критериям уровня образования, конфессиональной принадлежности и пола. На достоверном уровне значимости показано: нарушения морали оцениваются с позиций групповых норм, характерных для членов коллективистских культур. По конфессиональному признаку выявились различия желательности личностных и общих категорий, а также различия по полу в отношении морали у юношей, которые уверены, что «есть вещи, ради которых можно отступить от норм морали». Не обнаружены ожидаемые различия в понимании суждения «основу морали составляет свод уголовных и гражданских законов» как не вызывающий разногласия факт для будущих юристов.

Ключевые слова: психология морали, категории идентичности, толерантность к неопределенности, студенты

The article is devoted to the evaluation of the law students' judgments about morality, identity and tolerance categories, based on the educational, religious and gender criteria. At the relevant significance level, it is shown that morality violations are assessed from the group norm standpoint, typical for the members of the collectivist cultures. According to the confessional principle, we revealed differences in desirability of personal and general categories, as well as gender differences with respect to morality among young people, who believe that "there are some things for which you can retreat from the norms of morality". We haven't found the expected differences in understanding of the judgment that "a set of criminal and civil laws is the foundation of morality", as the fact that doesn't cause any disagreements among future lawyers.

Keywords: psychology of morality, identity categories, tolerance for uncertainty, students

С каждым годом социально-экономического развития общества усложняются требования к будущему специалисту, его профессионализму, компетентности, представлениям о высокой культуре и этике, важным для обеспечения конкурентоспособности организации. Если человек принимает нормы будущей профессии, и то, к чему он стремится, не противоречит выбранной им деятельности, его профессиональное становление проходит достаточно успешно.

Усвоение культуры профессионального сообщества в процессе обучения в университете осуществляется наряду с приобретением компетенций. В ранней юности происходит активный личностный рост, осознание своих прав и обязанностей, моральных и правовых норм [Бирбасова, 2011, с. 163], создаются условия для их формирования в соответствующей социокультурной среде. Субъекты проявляют активность, желание оценить и понять смысл идентификационных процессов, проявляющихся через компоненты моральных ценностей и убеждений [Гаджимурадова, Гаджимурадова, 2009].

Идентичность как когнитивно-мотивационная характеристика личности включает представления о своей принадлежности к конкретной социальной среде. В психоаналитической науке установлено, что она субъективно воспринимается как тождественность и непрерывность себя при восприятии другими людьми. По Э.Эрикссону, эгоидентичность включена в единый общественный процесс, а психосоциальная идентичность есть чувство самотождественности [Ericsson, 1996].

*И.А. Колинченко Различия суждений о морали, идентичности
и толерантности студентов, будущих юристов*

И.С.Кон писал, что современные молодежные сообщества удовлетворяют психологические потребности формирующейся личности, ее культурные и духовные запросы. Целью социализации этого возраста является достижение идентичности, юноши и девушки осуществляют поиск социальной роли среди множества других [цит. по Корженко].

Идея Д.Тернера об иерархическом строении социальной идентичности была перестроена М.В.Бревер к исследованию дилемм. Высший уровень идентичности представляет ее общечеловеческий характер, средний – это социальная, а низший – личностная идентичность [Brever, 1991]. В отечественной психологии принято считать, что личное произрастает из социального, так как является более высоким условием формирования личности. Субъект есть носитель конкретных идентичностей, что проявляется через его установки, отражает уровень морального развития. Человек проигрывает несколько социальных ролей согласно системе норм и правил общества, с представителями которого он себя идентифицирует.

Исследование становления морали на протяжении конкретных возрастных периодов развития человека в психологии связано с неоднозначностью толкования содержания морали с психологических, нерелигиозных позиций (Л.Колберг, К.Гиллиган) и с интерпретацией поведения человека посредством научных знаний. Об этом, как отмечает Линд, писал еще Ж.Пиаже в 1976 г. Основные аспекты морального развития признавались Л.Колбергом универсальными независимо от культуры, он объяснял это существованием некоей базы социального взаимодействия [Kohlberg, 1981]. Метод межкультурного сравнения является лучшим, как считает О.П.Николаева, так как когнитивный подход Л.Колберга не позволяет адекватно разрешить проблему изучения морального становления субъекта. Она писала, что представления человека находятся не в вакууме; социокультурное окружение влияет на моральные и правовые умозаключения субъектов [Николаева, 1992].

Используя материалы становления личности во многих культурах, Л.Дженсен писала, что практика нуждается в исследованиях критериев конкретной культуры вместо того, чтобы искать их в специфически философских изысканиях. Определив связь изменения в развитии морали с культурными переменами в жизни человека, автор предложила новый подход к этическим рассуждениям, обнаружила общие закономерности морального развития субъектов разных культур, закодировала их в стадии Автономии, Сообщества и Богословия [Jensen, 2008].

Продолжается поиск мирного сосуществования между народами, он основан на понимании и знании. Перспективы морального развития Ж.Пиаже видел в условии взаимного влияния этики и культуры, это было новым в науке, т.к. в его бытность эти проблемы рассматривались изолированно, переходы границ были немногочисленные.

Г.Линд разработал метод моральных суждений для измерения когнитивного и аффективного аспектов личности и практически подтвердил его значение в крупномасштабных межкультурных исследованиях [Lind, 2006]. Ученый сумел преодолеть недостатки построения теста Л.Колберга: у последнего испытуемые могли свободно выражать мнение, а Линд предложил готовые аргументы для оценивания, что лучше подлежало измерению и подсчету. В дальнейшем Ф.Н.Козырев усовершенствовал метод обработки данных и назвал его ОНИКС для индивидуального оценивания [Козырев, 2010].

Теоретический анализ позволяет предположить существование различий в отношении к морали, категорий идентичности и толерантности студентов, как будущих специалистов, в зависимости от уровня образования, конфессии и пола.

Организация и методы исследования

Экспериментальное исследование проводилось с октября по декабрь 2015 г. на базе Пятигорского государственного лингвистического университета (г. Пятигорск) со студентами Юридического института 1-4 курсов высшего образования бакалавриат (ВО) и студентов СПО.

Для организации комплексной научной работы был подобран исследовательский

I. Kolinichenko *Distinctions in judgments about morality, identity and tolerance among law students*

инструментарий. Методами исследования были анкетирование и статистические методы обработки полученных данных. Пакет методик включал опросник «Моральные суждения», опросник М.Куна-Макпартленда «Тест двадцати утверждений» в модификации Е.В.Улыбиной [Улыбина, 2012] и опросник толерантности-интолерантности к неопределенности Т.В.Корниловой.

В опроснике № 1 необходимо было оценить степень согласия испытуемого с предложенными суждениями о морали и поставить напротив каждого из них цифру согласно оценочной шкале от 1 (полностью не согласен) до 7 (полностью согласен). Опросник был основан на самооценке и измерял примеры аморального поведения, их оценку по степени причинения ущерба, нарушения норм и степени опасности. Опросник № 2 позволял узнать о различных категориях идентичности личности: неизменяемых или малоизменяемых (человек, сестра, мужчина...), личностных, дифференцирующих (умная, добрый, образованный...), категорий членства (студент, друг, гражданин, будущий юрист...). Испытуемым предлагалось после заполнения столбца № 1 (ответа на вопрос «Кто Я?») в столбце № 2 каждую характеристику оценить по критерию возможности ее произвольного изменения; в столбце № 3 – по степени ее желательности по 5-балльной шкале. В опроснике № 3 предлагалось оценить степень согласия с утверждениями от 1 (полностью не согласен) до 7 (полностью согласен). Интерпретация предполагала оценку толерантности к неопределенности, интолерантности к ней как личностных свойств и межличностной интолерантности к неопределенности.

Заполнение социально-демографических сведений (пол, возраст, образование, будущая профессия, конфессиональная принадлежность) было вынесено после тестовых методик для того, чтобы ответы не могли повлиять на результат исследования.

Результаты

Выводы и обобщения, полученные на основе эмпирических материалов, подтверждаются на основе U-критерия Манна-Уитни; для выявления связей между категориями мы применили корреляционный анализ Пирсона. Обоснованность и достоверность результатов обеспечивалась статистическим анализом данных с помощью пакетов SPSS Statistica 17.

Целью первой части исследования было определить различия между группами студентов в зависимости от их образования. Для этого мы разделили студентов на две группы по образовательному цензу. Группа СПО составила 30 человек, группа ВО – 62 человека (см. табл. 1).

Категории	Выраженность ранга		Межгрупповые различия	
	Группа 1.	Группа 2.	U	p
Желательность личных категорий	1051,0	602,0	277,0	0,047
Желательность общих категорий	802,0	851,0	274,0	0,042

Таблица 1
Оценка различий в зависимости от образования студентов
(Примечания. p – уровень значимости, U – критерий значимости Манна-Уитни).

Результаты исследования показывают: желательность личных категорий значимо выше в группе СПО (U = 277,0, p = 0,047), а желательность общих категорий идентичности выше в группе ВО (U = 274,0, p = 0,042).

Целью второй части исследования было оценить различия между испытуемыми 2-х конфессий. По результатам самооценки конфессиональной принадлежности испытуемые были разделены на группу №1 (50 человек христиан) и группу №2, 30 человек мусульман (см. табл. 2).

Категории	Выраженность ранга		Межгрупповые различия	
	Группа 1.	Группа 2.	U	p
Степень нарушения действующих в окружении испытуемых норм поведения	498,0	1155,0	222,0	0,006
Желательность личных категорий	539,0	1114,0	263,0	0,037
Желательность общих категорий	548,0	1104,5	272,5	0,053

Таблица 2

Оценка различий в зависимости от конфессии студентов

(Примечания. p – уровень значимости, U – критерий значимости Манна-Уитни).

На достоверном уровне значимости обнаружено различие по степени нарушения действующих в окружении норм поведения ($U = 222,0$, $p = 0,006$), это различие выше в мусульманской конфессии, как и желательность личных категорий ($U = 263,0$, $p = 0,037$), а также желательность общих, неизменяемых категорий ($U = 272,5$, $p = 0,053$). Все полученные математические значения достоверно выше в группе мусульман.

Целью третьей части исследования было выявить различия категорий идентичности в зависимости от пола испытуемых (см. табл. 3).

Категории	Выраженность ранга		Межгрупповые различия	
	Группа 1.	Группа 2.	U	p
Ориентация на мнение большинства людей в своем окружении об аморальном поведении.	928,0	725,0	260,0	0,020
Есть вещи, ради которых можно отступить от норм морали.	906,0	747,0	282,0	0,049

Таблица 3

Оценка различий в зависимости от пола студентов

(Примечания. p – уровень значимости, U – критерий значимости Манна-Уитни).

Испытуемые показали различия при оценке моральных суждений. Ориентация юношей на мнение большинства людей в своем окружении при анализе вопроса о том, что считать аморальным поведением, показывают большее различие в отличие от мнения девушек на достоверном уровне значимости ($U = 260,0$, $p = 0,020$). Математические показатели в оценке суждения «есть вещи, ради которых можно отступить от норм морали» ($U = 282,0$, $p = 0,049$) также больше выражено у юношей.

Целью четвертой части стало выявление связи между различными категориями идентичности, суждениями о морали и отношением к толерантности. Для этого мы провели корреляционный анализ исследования. Выявлен средний уровень корреляции между личностной идентичностью и ее изменчивостью ($r = 0,6$), аналогично в диаде личностные категории – желательность личностных категорий ($r = 0,5$), а также общие категории идентичности – желательность общих категорий идентичности ($r = 0,6$). Отрицательно коррелируют личностные категории и желательность групповых категорий ($r = -0,3$), личностные и независимые категории идентичности ($r = -0,4$).

I. Kolinichenko *Distinctions in judgments about morality,
identity and tolerance among law students*

Прослеживается положительная корреляция выше среднего уровня в отношении опасность – причинение ущерба ($r = 0,6$) и опасность – нарушения норм ($r = 0,6$). Низкий уровень корреляции между интолерантностью к неопределенности и суждением о том, что при оценке аморального поведения надо ориентироваться на мнение большинства ($r = -0,2$), интолерантностью к неопределенности и моралью, определяемой религиозными предписаниями ($r = -0,2$). Толерантность к неопределенности отрицательно коррелирует с суждением о существовании вещей, ради которых можно отступить от норм морали ($r = -0,3$).

Обсуждение

В исследовании обнаружены особенности проявления морали и идентичности в сознании студентов, будущих юристов, зависимость морали от мнения большинства людей, как и оценка конфессиональной идентичности по критерию желательности личностных и групповых категорий, а также взаимосвязь толерантности к неопределенности с суждениями о морали. При сравнении полученных данных по образованию и конфессии выявились различия по таким категориям идентичности, как «желательность личностных категорий» и «желательность общих категорий», выраженность первой достоверно выше в группе СПО, а второй в группе ВО.

Результаты соответствуют научным положениям М.В.Бревер, согласно которым субъектам свойственны категории личностной идентичности, а социальная присуща субъектам, перешедшим на более высокую ступень развития; в нашем случае под более высокой ступенью можно считать высшее образование в отличие от среднего. Исследования Л.Дженсен также позволили сделать вывод относительно фазы начинающегося взросления, которая сопровождается этическими рассуждениями с централизацией на личном интересе.

При сравнении конфессиональной принадлежности категории личной и общей идентичности значимо выше у представителей только одной конфессии (мусульманство).

В нашем исследовании выявлен один нюанс формирования идентичности – ее одновременное восприятие только одной категории при сравнении испытуемых по уровню образования, но, в то же время, при оценке испытуемых двух конфессий возможно сосуществование двух категорий идентичности в сознании субъектов. Полученные данные не противоречивы, так как общие категории идентичности – они о неизменяемом или малоизменяемом – человеке, сыне, сестре, будущем отце или матери, что мирно уживается в сознании одного субъекта: «я личность, но я и человек».

В зависимости от конфессии объективно выявилось еще различие в суждении «степень нарушения действующих в окружении испытуемых норм поведения», данные по которому выше в группе мусульман. Нарушения морали ими оцениваются с позиций групповых норм: ориентацией считается то, что ценится в группе. Эти данные важно учитывать при взаимодействии между конфессиями, поскольку отличия одной культуры от другой есть факт, не подлежащий сомнению, а одним из условий сосуществования субъектов разных народностей является высокий уровень их понимания [Вартаньян, 2014].

Из нескольких возможных оценочных суждений в исследовании испытуемых не обнаружены ожидаемые нами различия в отношении суждения «Основу морали составляет свод уголовных и гражданских законов». Можно предположить, что для будущих юристов это не вызывающий разногласия факт, поскольку, как писала и Г.Ш.Бирбасова, мораль является основополагающим требованием профессиональной работы юриста, так как противоречия, существующие в жизни, требуют их интерпретации.

Отрицательно коррелируют личностные категории и желательность групповых, что связано, по Тернеру, с одновременным существованием только одной категории идентичности при подавлении других: если человек воспринимает себя как уникальную личность, он дистанцируется от восприятия себя как члена какой-либо группы.

Прослеживается положительная корреляция выше среднего уровня в отношении опасность–

И.А. Колинченко *Различия суждений о морали, идентичности
и толерантности студентов, будущих юристов*

ущерб: чем выше опасность от безнравственного поведения человека, тем больший ущерб они причиняют. Представляется интересной взаимосвязь опасность-нормы: чем больше значения опасности для человека от безнравственных поступков, тем сильнее, видимо, он готов опираться на нормы морали. Толерантность к неопределенности логично отрицательно коррелирует с суждением без морали.

Заключение

Получение образования должно быть эффективно использовано юношами и девушками. Значимость данной проблематики обусловлена необходимостью разработки рекомендаций по формированию идентичности и морального развития личности студента.

Процесс обучения студентов СПО можно сделать эффективнее, если учитывать ценность личностных категорий их Я-образа. Для студентов же группы ВО важнее, какие они как люди, юноши, девушки, сыновья, будущие матери, на что и стоит сделать акцент во время формирования в университете их профессиональных компетенций и личностных особенностей.

Что касается полученных различий по конфессиональному признаку, при обучении студентов мусульман как типичных представителей коллективистических культур важно апеллировать к мнению их ближайшего окружения (конфессиональной группы). Студенты, предпочитающие индивидуалистические ценности, самостоятельно решают, какой жизненный путь выбирать, каким принципам следовать, поэтому опора к их личностной уникальности является наиболее правильной в практике передачи знаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирбасова Г.Ш. Категория нормы в формировании гражданско-правового и морального сознания личности / Г.Ш. Бирбасова // Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России, № 3 (51), 2011, 163-166.
2. Вартаньян Э.Г. Межэтнические отношения и пути урегулирования межнациональных конфликтов / Э.Г. Вартаньян // Историческая и социально-образовательная мысль, 2014, № 3 (25), 155-158.
3. Гаджимурадова З.М., Гаджимурадова Ж.Т. Особенности этнической и государственной идентичностей в самосознании русской молодежи Дагестана / З.М. Гаджимурадова, Ж.Т. Гаджимурадова // Мир психологии, 2009, № 3 (59), 78-84.
4. Козырев Ф.Н. Новый опросник толерантности к неопределенности / Ф.Н. Козырев // Психологический журнал, 2010. Т. 31, № 1, 90-103.
5. Корженко А.Л. Молодежная субкультура как альтернативная форма социализации личности в юношеском возрасте / А.Л. Корженко // Вопросы психологии, 2010, № 2.
6. Николаева О.П. Морально-правовые суждения и проблема развития морального сознания в разных культурах / О.П. Николаева ; автореф. дисс. канд. психол. наук. Москва, 1992. 20 с.
7. Улыбина Е.В. Неизменность как характеристика идентичности футбольных фанатов / Е.В. Улыбина // Психологические исследования, 2012. Т. 5, № 23. URL: <http://psystudy.ru>.
8. Brever M.B. The Social Self: On being the same of different / M.B. Brever // Personality and Social Psychology Bulletin, 1991. Vol. 17, № 5, 475-487.
9. Ericsson E. Identity: youth and crisis / E. Ericsson. – Moscow, Publishing group «Progress», 1996. 344 p.
10. Jensen L. Through two lenses: A cultural-developmental approach to moral psychology / L. Jensen // Developmental Review 28, 2008, 289-315.
11. Kohlberg L. Power C. Moral development, religious thinking and question of a seventh stage / L. Kohlberg, C. Power // Zygion, 1981, № 16, 203-259.
12. Lind G. The Moral Judgment Test: comments on villages de Posada 7s critique / G. Lind // Psychological Reports, 98, 2006, 580-584.

REFERENCES

1. Birbasova G.Sh. Category of rule in the formation of civil law and the moral consciousness of the person. In *Bulletin of the St. Petersburg University of the Ministry of Internal Affairs of Russia*, № 3 (51), 2011, 163-166. (in Russian)

I. Kolinichenko *Distinctions in judgments about morality,
identity and tolerance among law students*

2. Brever M.B. The Social Self: On being the same of different in *Personality and Social Psychology Bulletin*, 1991. Vol. 17, № 5, P. 475-487.
3. Ericsson E. *Identity: youth and crisis*. Moscow, Publishing group «Progress». 1996. 344 p.
4. Gadzhimuradova Z.M, Gadzhimuradova J.T. Features of ethnic and national identity in the consciousness of the Russian youth in Dagestan In: *World of Psychology*, 2009, № 3 (59), 78-84.
5. Jensen L. Through two lenses: A cultural-developmental approach to moral psychology. In: *Developmental Review* 28, 2008, P. 289-315.
6. Kohlberg L. Power C. Moral development, religious thinking and question of a seventh stage. In *Zygon*, 1981, № 16, P. 203-259.
7. Korzhenko A.L. Youth subculture as an alternative form of socialization in adolescence. In: *Psychological Issues*, 2010, № 2. (in Russian)
8. Kozyrev F.N. The new questionnaire of the tolerance to uncertainty. In: *Psychological Journal*, 2010. Vol. 31, № 1, 90-103. (in Russian)
9. Lind G. The Moral Judgment Test: comments on villages de Posada 7s critique. In *Psychological Reports*, 98, 2006, P. 580-584.
10. Nikolaeva O.P. *Moral and legal judgments and the problem of development of moral consciousness in different cultures*. thesis synopsis ... candidate of psychological sciences: Moscow, 1992. (in Russian)
11. Ulybina E.V. The constancy of the characteristic of the identity of football fans in *Psychological studies*, 2012. Vol. 5, № 23. URL: <http://psystudy.ru>. (in Russian)
12. Vartanyan E.G. Interethnic relations and ways to resolve international conflicts. In: *Historical and Social Educational Ideas*, 2014, № 3 (25), 155-158. (in Russian)

SUMMARY

ТИПИЧЕСКОЕ И АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В СОЦРЕАЛИЗМЕ И СОЦ-АРТЕ

УДК 7.01+7.036.1

Автор: *Лиманская Людмила Юрьевна*, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой Теории и истории искусства нового и новейшего времени Факультета истории искусства РГГУ, e-mail: lydmila55@mail.ru

Аннотация: В статье сопоставляется концепция и семиотические функции метагероев в искусстве соцреализма и соц-арта. Прослеживается роль идеологии в формировании и функционировании культурных архетипов. При анализе идеологической стратегии соцреализма прослеживаются смысловые инверсии метагероев соцреализма в сопоставлении с предшествующими и последующими художественными традициями в искусстве XX века.

Ключевые слова: типизация, метагерой, идеология, пропаганда, коммунистический миф, соцреализм, соц-арт

TYPICAL AND ARCHETYPAL IN SOCIALIST REALISM AND SOTS-ART

UDC 7.01+7.036.1

Author: *Limanskaya Lyudmila*, Doctor of Sciences (Art Studies), Professor, Head of the Chair of Theory and History of Modern and Contemporary Art, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: lydmila55@mail.ru

Summary: The article compares concepts and semiotics of meta-heroes function in socialist realist art and sots-art. We seek the role of ideology in the formation and functioning of cultural archetypes. When analyzing the ideological strategy of socialist realism we correlate meta-heroes of it with previous cultural archetype.

Keywords: typing, meta-hero, ideology, propaganda, communist myth, social realism, sots-art

КОММУНИКАЦИЯ И КУЛЬТУРА: К НЕАПОЛОГЕТИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ (Начало)

УДК 130.2+7.01

Автор: *Хренов Николай Андреевич*, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания, e-mail: nihrenov@mail.ru

Аннотация: В статье исследуется коммуникативный взрыв XX века как причина новых отношений между процессами индивидуализации и омассовления в культуре. Рассматривается культурологический аспект коммуникации и личность как субъект коммуникативных процессов. Ставится вопрос: способствовали ли средства коммуникации наращиванию личностного потенциала культуры? При решении этого вопроса критикуется апологетический подход к коммуникации. Доказывается, что переход от письменности к печатной книге был сложным процессом приобретений и потерь.

Ключевые слова: коммуникативный взрыв, коммуникация, медиа, личность в культуре, индивидуализация, массовая культура

COMMUNICATION AND CULTURE: TO NON-APOLOGICAL HISTORY OF MASS COMMUNICATION (Beginning)

UDC 130.2+7.01

Author: *Hrenov Nikolai*, Dr.Habil. in Philosophy, Professor, Chief Researcher at the Department of Arts and mass media of the State Institute of Art Studies (Moscow, Russia), e-mail: nihrenov@mail.ru

Summary: This paper investigates the communicative explosion of the twentieth century as the cause of new relationships of the processes of individualization and massification in the culture. We consider the cultural aspect of communication and personality as subjects of communicative processes. The question arises: whether the communication development contributed to personal cultural capacity-building? In addressing this issue we criticize the apologetic approach to communication. It is proved that the transition from writing to the printed book was a difficult process of gains and losses.

Keywords: communicative explosion, communication, media, personality in the culture, individualization, mass culture

ВЕСНА БРЕЙГЕЛЯ, ИЛИ ЧТО МОГЛО БЫТЬ ИЗОБРАЖЕНО НА ПРОПАВШЕЙ КАРТИНЕ ЦИКЛА «ВРЕМЕНА ГОДА»

УДК 7.034(492)+7.071.1+75.047

Автор: *Деменина Екатерина Юрьевна*, магистрант факультета истории искусства Российского Государственного Гуманитарного Университета (магистерское направление «История зарубежного искусства 15-20 веков: контексты и интерпретации»), e-mail: artbruegel@gmail.com

Аннотация: На сегодняшний день известно о пяти картинах Питера Брейгеля Старшего, вошедших в его цикл «Времена года». Однако в инвентарях 16 века сохранились записи, согласно которым некогда существовало шесть картин художника, посвященных двенадцати месяцам. Брейгель продолжает традицию изображения «трудоу месяцев» и во многом опирается на иконографию, сложившуюся во франко-фламандской миниатюре в 15-16 веках. Установив взаимосвязь цикла Брейгеля с иллюминированными часословами мастерской Симона Бенинга, а также проанализировав иконографию рисунка Брейгеля «Весна: март, апрель, май» (гравюра по которому вошла в серию издательства Иеронима Кока, посвященную временам года) и ее корреляцию с его живописной серией, автор статьи ставит перед собой задачу выявить единую визуально-смысловую структуру цикла «Времена года» и «воссоздать» отсутствующее звено как часть целостной иконографической и философской системы цикла Брейгеля.

Ключевые слова: Брейгель, Питер Брейгель Старший, времена года, иконография месяцев, франко-фламандская миниатюра, нидерландская живопись, Симон Бенинг, часослов, 16 век

BRUEGEL'S SPRING, OR WHAT WOULD THE MISSING PAINTING OF THE "MONTHS OF THE YEAR" CYCLE HAVE LOOKED LIKE?

UDC 7.034(492)+7.071.1+75.047

Author: *Demenina Ekaterina*, 1st year student of the master's program "History of foreign art 15-20 centuries: contexts and interpretations" of the Faculty of Art History of the Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: artbruegel@gmail.com

Summary: Nowadays there are known five paintings by Pieter Bruegel the Elder, which represent his cycle "Months of the year". However, inventories of the 16 century preserved records, according to which originally there were six paintings dedicated to twelve months. Bruegel continues the tradition of images "labours of the month" largely based on iconography, common in the Franco-Flemish miniature in the XV-XVI centuries. We prove the link of the cycle by Bruegel with illuminated books of hours of Simon Bening's workshop, analyzing iconography of the Bruegel's sketch "Spring: March, April, May" (engraving which entered the series by publisher Hieronymus Cock, devoted to the seasons) and its correlation with Bruegel's picturesque series. We aim to reveal the whole visual and semantic structure of the cycle "Months of the year" and "reconstruct" the missing link as a part of the iconographic and philosophical system of Bruegel's cycle.

Keywords: Bruegel, Pieter Bruegel the Elder, seasons, labours of the months, Franco-Flemish miniature painting, Dutch and Flemish Renaissance painting, Simon Bening, book of hours, 16 century

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КУКЛЫ В АКТУАЛЬНОМ ВИЗУАЛЬНОМ И МЕДИЙНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 7.037.5+7.04

Автор: *Волкова Анастасия Валерьевна*, магистрант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: anastasi.vo@gmail.com

Аннотация: Исследование использования антропоморфной куклы и ее разновидностей (манекенов, механических кукол, медиакукол) в актуальном визуальном и медийном искусстве на примере творчества Яна Шванкмайера, Синди Шерман и Тони Оурслера позволяет выявить и охарактеризовать сюрреалистическую традицию ее репрезентации.

Ключевые слова: сюрреалистическая кукла, жуткое, семантический коллаж, фетиш, актуальное искусство и новые медиа

SURREALISTIC DOLLS IN THE CONTEMPORARY VISUAL AND MEDIA ARTS

UDC 7.037.5+7.04

Author: *Volkova Anastasia*, MA, Department of Cinema and Contemporary Art Studies, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: anastasi.vo@gmail.com

Summary: Study of the use of anthropomorphic dolls and their varieties (mannequins, mechanic dolls, media dolls) in the contemporary visual and media art on the example of works by Jan Svankmajer, Cindy Sherman and Tony Oursler allows to reconstruct and rethink surrealist tradition of doll as specific representation instrument.

Keywords: surrealist doll, uncanny, semantic collage, fetish, contemporary art and new media

МУЗА: ЗВУКОВОЙ АНАЛИЗ СТИХА

УДК 801.614

Автор: *Городецкая Вероника Феликсовна*, магистр искусств по музыке, музыковед, дирижер (штат Вирджиния, США), e-mail: veronica_gor@yahoo.com

Аннотация: Музыкальное мышление в современной поэзии присутствует не в равной степени, но, начиная с Хлебникова, раннего Заболоцкого и Мандельштама, его присутствие возрастает, что обуславливает необходимость участия музыкального комментария при анализе современной поэзии. Филологический аспект теории звука в поэзии раскрывается на основе фундаментальных теоретических работ М.В. Панова и Ю.Н. Тынянова: Панов в «Фонетике» утверждает, что каждый звук поэтической ткани энергетически и семантически заряжен; Тынянов в «Проблемах стихотворного языка» представляет стих, как явление динамической вертикали. Поэзия Ольги Седаковой в равной мере сочетает мышление поэта и композитора, что делает необходимым использование музыковедческих приемов анализа и частичное заимствование устоявшихся музыковедческих терминов. На примере фрагмента стихотворения «Горная ода» и стихотворения «Миньона» исследуется метод звуковой работы Ольги Седаковой: построение с помощью звуковых связей глубинных уровней содержания. В результате проведенного исследования обосновывается формообразующая роль звука в поэзии: «В поэтической речи звук может быть непосредственно, а не через систему лексических и грамматических значений, связан со смыслом» (М.В. Панов).

Ключевые слова: Ольга Седакова, поэзия, музыка стиха, анализ поэзии, музыкальный комментарий

MUSE: SOUND ANALYSIS OF THE VERSE

UDC 801.614

Author: *Gorodetskaya Veronica*, Master of Art in Music, musicology, choral conductor (Virginia, USA), e-mail: veronica_gor@yahoo.com

Summary: Musical thinking in contemporary poetry is present in unequal degrees, however, beginning with Khlebnikov, early Zabolotsky and Mandelstam, its presence increases, which makes the participation of musical commentary essential to contemporary poetical analysis. The philological aspect of the theory of sound in poetry is disclosed on the basis of fundamental theoretical works of Panov and Tynianov: Panov, in his "Phonetics", states that every sound of the poetic tissue is charged both energetically and semantically; Tynianov in "The Problems of Poetic Language" understands verse as a dynamic vertical phenomenon. Olga Sedakova's poetry equally combines the thinking of the poet and the composer, which makes the use of method of musicological analysis and established musicological terms necessary. The method of sound work was explored by poetic analysis of the fragment of the poem "The Mountain's Ode" and the poem "Mignon"; both poems are the examples of the sound work of Olga Sedakova, who builds on the deepest levels of content, by the help of sound relations. The study substantiates formative role of sound in poetry: "In poetic language, the sound is connected to meaning, not through a lexical and grammatical system, but directly." (Panov)

Keywords: Olga Sedakova, poetry, music of poetry, poetry analysis, musical commentary

ЭНДИМИОН КАК ОБРАЗ ШАНСА: ОТ ДРАЙТОНА ДО НЕЗАВИСИМОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

УДК 75.046+82-191

Автор: *Марков Александр Викторович*, доктор филологических наук, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: markovius@gmail.com

Аннотация: Образ Дианы и Эндимиона был связан с европейским осмыслением времени, но также включает в себя медицинскую проблематику сновидений. Сравнение разработки этого образа в барочной поэме Драйтона и в независимой русской поэзии позднесоветского времени, с привлечением материала живописи, позволяет уточнить, как разработка этого мифологического образа позволяла уточнять отношения между «шансом» и «судьбой».

Ключевые слова: мифология, поэзия, шанс, судьба, живопись и поэзия, экфрасис

ENDIMION AS IMAGE OF CHANCE: FROM DRAYTON TO INDEPENDENT RUSSIAN POETRY

UDC 75.046+82-191

Author: *Markov Alexander*, Dr.Habil. in philology, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: markovius@gmail.com

Summary: The image of Diana and Endymion was associated with the European comprehension of time, but also includes the medical problems of dream. Comparison of the development of the image in the poem by Drayton of the Elizabethan time and in the independent Russian poetry of the late Soviet time, with the involvement of the painting material, helps to clarify how the development of this mythological image allows to specify the relationship between the “chance” and “destiny”.

Keywords: mythology, poetry, chance, destiny, painting and poetry, description

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ, АРХЕОЛОГИЯ, НАУЧНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ СЕГОДНЯ (тезисы конференции)

УДК 72.025+73.025+75.025

Аннотация: Материалы второй междисциплинарной научной конференции (РГГУ, 20-23 октября 2015 г.).

Ключевые слова: Высшая школа реставрации РГГУ, реставрация, археология, искусствоведение

ART HISTORY, ARCHAEOLOGY, CONSERVATION SCIENCE TODAY (abstracts of the conference)

UDC 72.025+73.025+75.025

Summary: Proceedings of the 2nd interdisciplinary scientific conference in the Russian State University for the Humanities, 20-23 October 2015.

Keywords: School of Conservation at RSUH, art conservation, archaeology, art history

СУДЬБА ГЕРОЯ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ РОДОВОГО МИФА В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ПОДВИГ»

УДК 82-312.1

Автор: *Погребная Яна Всеволодовна*, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Ставропольского государственного педагогического института, e-mail: maknab@bk.ru

Аннотация: В статье анализируются неомифологические смыслы в романе «Подвиг»: чудесное происхождение героя, рождение новой космогонии, поиски героем соприродного своему назначению мира. Путем диахронического раскодирования мифологических значений, заключенных в фамилиях предков главного героя, устанавливается статус главного героя романа и его сюжетопорождающие функции как протагониста. Согласно принципам неомифологического транспонирования особенности происхождения героя программируют его статус, характер и судьбу. Таким образом, путь Мартына в Зоорландию, выступающий его подвигом и назначением может быть проинтерпретирован в неомифологическом аспекте.

Ключевые слова: неомифологизм, архетип, тотем, миф, архетип, этимология, космогония

THE FATE OF THE HERO AS THE INCARNATION OF THE TRIBAL MYTH IN THE NOVEL V.V. NABOKOV'S THE GLORY

UDC 82-312.1

Author: *Pogrebnaia Jana*, Doctor of sciences (philology), associate professor, Dept of Russian and foreign literature, Stavropol State Pedagogical Institute (Russia), e-mail: maknab@bk.ru

Summary: The article analyzes neo-mythological meanings in the novel *The Glory* by Nabokov: a miraculous origin of the hero, the birth of a new cosmogony, the search by the hero connatural purpose in the world. With diachronic decoding of mythological values, embodied in the names of ancestors of the hero, we reconstruct the role of the main character of the novel and its working as protagonist role. According to the principle of neo-mythological transposition the particular origin of the hero is program to his status, the nature and destiny. Thus, Martyn's path to Zoorland extending his dare and appointment need to be reinterpreted in neomythological aspect.

Keywords: neo-mythology, archetype, totem, myth, archetype, etymology, cosmogony

РОССИЙСКИЙ ЗАКОН ОБ ОГРАНИЧЕНИИ ИНОСТРАННОГО КАПИТАЛА В СМИ В КОНТЕКСТЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ ДОКУМЕНТОВ И НОРМ

УДК 336.774.59+341.24

Автор-1: Трегубов Александр Геннадьевич, студент 2 курса магистратуры факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ «Высшая школа экономики», e-mail: tag1991@bk.ru**Автор-2: Алексеев Игорь Андреевич**, студент 2 курса магистратуры факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ «Высшая школа экономики», e-mail: igor1989@yandex.ru**Автор-3: Белова Валерия Викторовна**, студент 2 курса магистратуры факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ «Высшая школа экономики», e-mail: Valeria4226@mail.ru**Аннотация:** Статья ставит своей целью выявить тенденции регулирования иностранного капитала в российских медиа. Основным источником анализа выступит закон об ограничении доли иностранного участия в СМИ, начавший действовать в 2016 году. Этот документ будет рассмотрен в контексте изменений законодательства демократических государств применительно к иностранной собственности в медиа. В статье также предпринята попытка определить причины различных подходов правового регулирования собственности в СМИ России и развитых странах.**Ключевые слова:** собственность, свобода массовой информации, иностранный капитал, российское законодательство, государственный контроль**RUSSIAN LAW ABOUT RESTRICTION PERCENTAGE OF FOREIGN PARTICIPATION IN MASS-MEDIA IN CONTEXT OF INTERNATIONAL DOCUMENTS**

UDC 336.774.59+341.24

Author-1: Tregubov Alexander, master of faculty of communications, media and design, NRU "Higher School of Economics" (Moscow, Russia), e-mail: tag1991@bk.ru**Author-2: Alekseev Igor**, master of faculty of communications, media and design, NRU "Higher School of Economics" (Moscow, Russia), e-mail: igor1989@yandex.ru**Author-3: Belova Valeriya**, master of faculty of communications, media and design, NRU "Higher School of Economics" (Moscow, Russia), e-mail: Valeria4226@mail.ru**Summary:** The main goal of this article is definition of tendencies control of foreign capital in Russian media. The basic source for analysis will be law about restriction percentage of foreign participation in mass-media which launched in 2016. This document will be examined of context changes of legislation in democratic states in connection with foreign property in the media. Also in this article we try to define the reasons of differences approaches law's regulation of property in Russian media and developed countries.**Keywords:** property, freedom of mass information, foreign capital, Russian legislation, state control**ВОЗРАСТНАЯ ДИНАМИКА ИЗМЕРЕНИЙ ТРЕВОЖНОСТИ И ИЗБЕГАНИЯ В РОМАНТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЯХ У ЖЕНЩИН, ИМЕЮЩИХ ДЕТЕЙ**

УДК 159.922.1+159.922.2

Автор-1: Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор кафедры Общей психологии Института общественных наук РАНХиГС, e-mail: evulbn@gmail.com**Автор-2: Митряшкина Надежда Валерьевна**, заведующий организационно-методического отделения ГБУСО «Центр психолого-педагогической помощи населению «Альгис» (Ставрополь), e-mail: stavmnv@yandex.ru**Аннотация:** Статья посвящена анализу возрастной динамики измерений привязанности у женщин. На основе анализа теоретических и эмпирических исследований выдвигается гипотеза об отличии динамики возрастных изменений в отечественной культуре от динамики, выявленной в других культурах. Приводятся результаты эмпирического исследования возрастных различий в тревожности в отношениях и избегании близости по методике «Опыт близких отношений» К. Бреннан и Р. К. Фрейли в адаптации Т.В. Казанцевой у 198 состоящих и не состоящих в браке женщин в возрасте от 21 до 43 лет, имеющих детей в возрасте до 6 лет. Полученные результаты показывают как соответствие общекультурным тенденциям в возрастной динамике уровня избегания близости, так и отличие, состоящее в повышении уровня тревожности у женщин, состоящих в браке, начиная со среднего возраста.**Ключевые слова:** межличностные отношения, теория привязанности Дж. Боулби, измерения романтических отношений, методика «Опыт близких отношений» К. Бреннан и Р. К. Фрейли

THE AGE DYNAMICS OF ANXIETY OF AVOIDANCE MEASUREMENT IN ROMANTIC RELATIONSHIPS AMONG WOMEN WITH CHILDREN

UDC 159.922.1+159.922.2

Author-1: Ulybina Elena, doctor of psychological Sciences, professor of Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences RANEPa (Moscow, Russia), e-mail: evulbn@gmail.com

Author-2: Mitryashkina Nadezhda, head of the organizational-methodological department of the Center of psychological and educational assistance to the population "Algis" (Stavropol, Russia), e-mail: stavmnv@yandex.ru

Summary: The article is dedicated to analysis of the age dynamics of measurements of affection for women. Based on the analysis of theoretical and empirical studies, there is the hypothesis about the difference between dynamics of age changes in the national culture and the dynamics, identified among other cultures. The results of empirical studies of age differences in anxiety in relationships and intimacy avoidance by the method of "Experience of intimate relationships" by K. Brennan and P. K. Frehley in the adaptation of T.V. Kuznetsova at 198 married and unmarried women between the ages of 21-43 years, with children under the age of 6 years, are shown in the article. The results show both compliance with general cultural trends in the age dynamics of level of avoiding intimacy, and difference, consisting in rising of the level of anxiety for women who are married, starting at middle age.

Keywords: interpersonal relationships, J. Bowlby attachment theory, measuring a romantic relationship, the method of "experience intimacy" C. Brennan and Robert K. Frehley

РАЗЛИЧИЯ СУЖДЕНИЙ О МОРАЛИ, ИДЕНТИЧНОСТИ И ТОЛЕРАНТНОСТИ СТУДЕНТОВ, БУДУЩИХ ЮРИСТОВ

УДК 159.923.32

Автор: Колинченко Ирина Александровна, кандидат психологических наук, доцент кафедры психологии личности и профессиональной деятельности Пятигорского государственного лингвистического университета, e-mail: kolinichenkoI@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена оценке суждений о морали, категорий идентичности и толерантности в представлениях студентов, будущих юристов, по критериям уровня образования, конфессиональной принадлежности и пола. На достоверном уровне значимости показано: нарушения морали оцениваются с позиций групповых норм, характерных для членов коллективистских культур. По конфессиональному признаку выявились различия желательности личностных и общих категорий, а также различия по полу в отношении морали у юношей, которые уверены, что «есть вещи, ради которых можно отступить от норм морали». Не обнаружены ожидаемые различия в понимании суждения «основу морали составляет свод уголовных и гражданских законов» как не вызывающий разногласия факт для будущих юристов.

Ключевые слова: психология морали, категории идентичности, толерантность к неопределенности, студенты

DISTINCTIONS IN JUDGMENTS ABOUT MORALITY, IDENTITY AND TOLERANCE AMONG LAW STUDENTS

UDC 159.923.32

Author: Kolinichenko Irina, associate professor Department of the psychology of personality and professional activity of Pyatigorsk State Linguistic University (Pyatigorsk, Russia), e-mail: kolinichenkoI@yandex.ru

Summary: The article is devoted to the evaluation of the law students' judgments about morality, identity and tolerance categories, based on the educational, religious and gender criteria. At the relevant significance level, it is shown that morality violations are assessed from the group norm standpoint, typical for the members of the collectivist cultures. According to the confessional principle, we revealed differences in desirability of personal and general categories, as well as gender differences with respect to morality among young people, who believe that "there are some things for which you can retreat from the norms of morality". We haven't found the expected differences in understanding of the judgment that "a set of criminal and civil laws is the foundation of morality", as the fact that doesn't cause any disagreements among future lawyers.

Keywords: psychology of morality, identity categories, tolerance for uncertainty, students

