



# метаморфозис

2019

ТОМ 3. № 2

ISSN: 2658-3976

студенческий научный  
журнал

Научный руководитель проекта:

*Т.Ю. Сидорина (д-р филос. н., ординарный профессор НИУ ВШЭ)*

Главный редактор:

*Алексей Натальский*

Редакция:

*Сирануш Арсенян (философия)*

*Евгения Горобец (визуальная культура)*

*Антон Гребенников (философия)*

*Кристина Грищенко – литературный редактор (филология)*

*Людмила Дегтярева – оформление, худ. редактор (философия)*

*Анастасия Дульская (философия)*

*Дима Журавлев (философия)*

*Александра Захарова – литературный редактор (филология)*

*Ксения Изиланова (философия)*

*Ксения Корчагина – оформление (визуальная культура)*

*Кристина Кузнецова (филология)*

*Никита Попович (история)*

*Анна Смирнова (лингвистика)*

*Екатерина Ткаченко (философия)*

[metamorphosis-journal.com](http://metamorphosis-journal.com)

[vk.com/metamorphosisjournal](https://vk.com/metamorphosisjournal)

[facebook.com/metamorphosisjournal](https://facebook.com/metamorphosisjournal)

Выпуск журнала осуществлен в рамках учебного проекта НИУ ВШЭ:

Разработка периодического издания в сфере гуманитарных наук – 2018/2019

<https://pf.hse.ru/220438989.html>

© МЕТАМОРФОЗИС 2019

© АВТОРЫ СТАТЕЙ 2019

ISSN: 2658-3976

## Тема номера: Культуры и эпохи

Дорогие читатели,

мы рады представить Вам новый номер, посвященный культуре во всех ее проявлениях. Искусство, образование, религия, язык – читайте об этом на страницах нашего журнала.

В этом выпуске мы пытаемся показать, как искусство влияет на людей – сплачивает их или разобщает. Язык делает возможным коммуникацию и является основным звеном в создании и уничтожении идеологии. Авторы рассуждают над тем, возможно ли создать один универсальный язык, который облегчит взаимоотношения между представителями разных традиций.

Культурным отражением действительности является театр, он показывает различные грани нашей жизни. От политических столкновений до любовных драм: театру подвластно все. Отдельные статьи нашего номера посвящены театральному искусству, а также литературе – другому важному отражению реальной жизни. Исследователи в новом номере размышляют над тайнами пушкинских героев и рассказывают об акцентах, расставленных в пушкинских произведениях.

От театра и литературы к наиболее визуальному из искусств – скульптура как живое отражение человека завораживает и поднимает вечные вопросы. Студенты пытаются понять, что чувствуют и о чем думают дошедшие до нас и сохранившие свою мощь и величие древние изваяния.

Древности неразрывно связаны с историей. В нашем номере представлены публикации, посвященные вопросам истории образования, его роли в культуре и проблеме женского образования.

История общая сменяется историей конкретного города. Исследователи-социологи проводят экскурсию по культурным историческим местам Москвы. Выставка работ Е. Куманькова ставит вопрос, сможем ли мы разгадать исторический квест и найти забытое прошлое в настоящем. Несмотря на то что взгляд человека меняется, и то, что было когда-то значимым, теряет свою ценность, память остается, и она проглядывает в работах художников и на улицах города.

Культура – повсюду. О том, как она развивается в разных сообществах, как верования могут создавать обычаи, соблюдающиеся одними и отвергающиеся другими членами общества, повествует статья, посвященная статусу женщины в Индии.

Для любителей современного искусства в новом выпуске помещен блок статей о кино. Здесь авторы рассуждают о том, как коварна судьба гениев, идущих через тернии к звездам, чтобы через века они воскресали в своих произведениях. Как огромное зеркало, кинематограф способен отобразить человеческую культуру во всех ее проявлениях: творчество, политика, религия, образование... О культуре в целом и о различных ее сферах читайте в новом выпуске.

За поддержку и помощь в подборе и подготовке статей этого номера мы благодарим профессор Школы философии Елену Николаевну Князеву, доцента Школы культурологии Галину Александровну Вострову и доцента Школы философии Наталью Алексеевну Канаеву.

*Редакция журнала*

## С о д е р ж а н и е

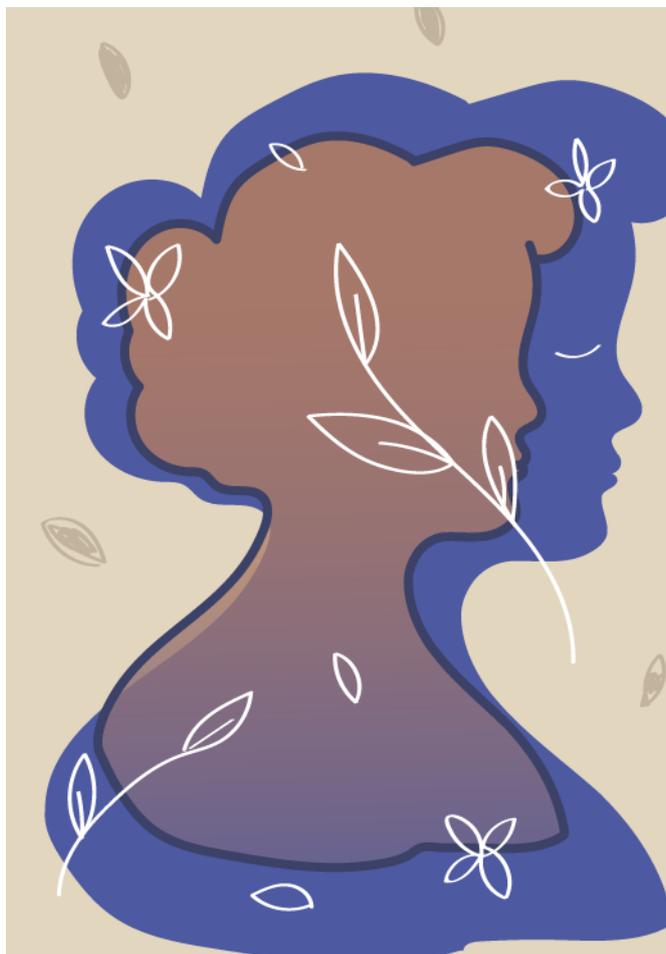
- 5 *Дарья Выскребенцева*  
«Доводы рассудка» (2007) Адриана Шерголда
- 13 *Алиса Китрар*  
Театр масок в спектакле Ю. Любимова «Десять дней, которые потрясли мир»
- 24 *Виктория Антонова*  
Образы запрещенной субкультуры в пьесе Виктора Славкина «Взрослая дочь молодого человека» и в театральной постановке А.А. Васильева
- 30 *Александр Анисимов*  
«Евгений Онегин»: отр. «Финал гремит; пустеет зала»
- 36 *Анастасия Зинченко*  
Полемика вокруг скульптурной группы «Лаокоон и его сыновья». Споры об искусстве
- 42 *Александра Захарова*  
Анализ стихотворения А.А. Блока «Ты – как отзвук забытого гимна...»
- 48 *Мария Кушнерова, Андрей Алтухов, Даниил Морозов*  
«Vice»: размышления об изображении феномена власти в кинематографе
- 57 *Сирануш Арсенян, Анастасия Дульская, Элина Ченцова, Мария Анищук, Любовь Шапкина*  
Ван Гог. На пороге вечности: опыт философского исследования
- 61 *Софья Моисеева*  
Что значит быть женщиной в традиционном индийском обществе? Идеал стри-дхармы
- 67 *Ирина Патрикеева*  
Совершенный язык: утопия или реальность?
- 73 *Анна Смирнова*  
В поисках совершенного языка
- 79 *Полина Орещук*  
Другому как понять тебя?
- 84 *Александра Коришнова*  
Возможно ли проникнуть в сознание собеседника? Барьеры для эффективной коммуникации
- 89 *Н. Покровский, А. Гладкий, А. Абакарова, А. Дворянчук, Т. Пушкарева*  
«Душа и город Евгения Куманькова»: по любимым маршрутам прогулок художника. Выставочный проект и квест студентов НИУ ВШЭ и РГСУ (сборник статей)
- 106 *Илья Луховицкий*  
Свобода преподавательского творчества и ее ограничения в Российской дореволюционной гимназии (по материалам дневника учителя словесности Н.Ф. Шубкина за 1911-1915 гг.)
- 115 *Арсений Казанцев*  
Политика императорской власти в России в сфере образования в период реакции, накануне и в начале Первой мировой войны: 1913 – 1914 гг. в восприятии директора институтов благородных девиц в Казани и Санкт-Петербурге – Марии Львовны Казем-Бек
- 123 *Анна Агапова*  
Проблема воспитания в XIX веке по воспоминаниям выпускниц института благородных девиц

## «Доводы рассудка» (2007) Адриана Шерголда<sup>1</sup>

Дарья Выскребенцева (образовательная программа «Филология»)

«Доводы рассудка»<sup>2</sup> Джейн Остин были написаны в 1815-1816 годах<sup>3</sup> и опубликованы посмертно. В своих романах писательница описывает викторианскую эпоху, жизнь английской сельской аристократии XIX века. Она уделяет особое внимание быту и нравам людей, в особенности – женщин. Остин, однако, не идеализирует реальный мир. Например, сэр Вальтер Скотт в своей статье, критикующей «Эмму»<sup>4</sup>, пишет о произведениях писательницы: «Они принадлежат к классу художественной литературы, возникшему почти в наше время, который рисует события и персонажей, взятых скорее из потока обычной жизни, чем это было разрешено прежними, формальными правилами романа»<sup>5</sup>. Необходимо отметить, что для Остин реальность неразрывно связана с чувствами персонажей, так перед читателем открывается богатый внутренний мир Энн Эллиот, ее переживания и эмоции, которые испытывает девушка на протяжении всех событий, происходящих в книге.

Канал BBC выпустил четыре экранизации одноименного романа Остин: в 1960, 1971, 1995 и 2007 годах. Для анализа нами была выбрана последняя



<sup>1</sup> Все переводы с английского языка выполнены Выскребенцевой Д.К.

<sup>2</sup> *Остин Джейн. Доводы рассудка.* М.: Астрель, 2011.

Здесь и далее цитаты по данному изданию.

<sup>3</sup> *Baker W. Critical companion to Jane Austen. A Literary Reference to Her Life and Work.* New York: Facts on File, 2008.

<sup>4</sup> Еще один из романов, написанных Джейн Остин.

<sup>5</sup> *Scott W. Emma.*

URL: <https://onlyanovel.wordpress.com/austen-reviews/sir-walter-scotts-review-of-emma/>

кинокартина, так как присутствие в ней большого числа несоответствий делает ее интересной для сравнительного анализа. «Эти “Доводы рассудка”, похоже, перескакивают через все сюжетные точки - флирт Уэнтворта с другими девушками, ухаживание за Анной наследником семьи Эллиотов, семейные пары, которые напоминают главным героям, что жизнь слишком коротка, чтобы тратить ее впустую. Второстепенные символы — это немного больше, чем “stick figures”<sup>6</sup>»<sup>7</sup>.

Выделим основные эпизоды в произведении, на которые следует обратить внимание в первую очередь при сопоставлении экранизации с первоисточником: 1) Отъезд семьи Эллиотов из Киллинч-холла; 2) Апперкросс. Первая встреча Энн и капитана Уэнтворта; 3) Поездка в Лайм. Разговор с капитаном Бенвиком; 4) Бат. Мистер Эллиот, встреча с капитаном Уэнтвортом и его письмо к Энн.

Итак, экранизация открывается сценами отъезда семьи Эллиотов из родового поместья из-за долгов. Джейн Остин пытается показать тщеславный, расточительный и несколько ветреный характер мистера Эллиота и его дочери Элизабет, а также их безразличное отношение к Энн, «которая прелестью ума и тонким складом души легко бы завоевала самое глубокое уважение судей понимающих, в глазах отца и сестрицы была совершенное ничто»<sup>8</sup>. Писательница описывает встречу Крофтов (арендаторов) с отцом семейства и реакции мужчин друг на друга. Однако в киноленте данный эпизод отсутствует. Для привлечения зрительского внимания режиссер выбирает другую сцену: разговор леди Рассел с Энн, когда главная героиня признается, что все еще не забыла молодого человека, некогда делавшего ей предложение руки и сердца, и на которое она вынуждена была ответить отказом из-за «доводов рассудка». Интересно, что «рассудком» была в большей степени леди Рассел и в меньшей – отец девушки. Именно она посоветовала не соглашаться связывать жизнь с «молодым повесой, у которого нет ничего, кроме личных его достоинств»<sup>9</sup>. Адриан Шерголд концентрируется именно на любовной истории и переживаниях главной героини. На протяжении всей киноленты показаны сцены, где Энн пишет дневник, размышляя о своих чувствах к капитану Уэнтворту. Режиссер сужает пространство: сначала перед зрителем комната и героиня, затем камера берет ближний план – глаза девушки. Эмоции накалены до

---

<sup>6</sup> “Stick figures” – «фигурки из палочек» или «нарисованные человечки». Автор цитаты имел в виду, что второстепенным образам также следует уделять внимание и делать их более «живыми».

<sup>7</sup> Gilbert M. PBS's new 'Persuasion' tries a little too hard.

URL: [http://archive.boston.com/ae/tv/articles/2008/01/12/pbss\\_new\\_persuasion\\_tries\\_a\\_little\\_too\\_hard/](http://archive.boston.com/ae/tv/articles/2008/01/12/pbss_new_persuasion_tries_a_little_too_hard/)

<sup>8</sup> Остин Джейн. Доводы рассудка. С. 9.

<sup>9</sup> Там же. С. 35.

предела, Энн плачет над дневником, чего, надо заметить, нет в книге. В интервью, на вопрос, что чувствует актер, когда камера так близко подходит к его лицу, Салли Хокинс (актриса, сыгравшая роль Энн Эллиот) отвечает: «Раньше я никогда такого не делала, и было здорово попробовать. Это эмоционально давило, но давало возможность почувствовать себя свободной. Это была возможность поговорить с аудиторией, пообщаться с ней и “войти в героиню”. <...> Это довольно мощный и очень прямой прием... <...> Адриан не интересовался чем-то предсказуемым – это было действительно смело»<sup>10</sup>.

Необходимо отметить очевидное несоответствие с реалиями описываемой эпохи в экранизации. Энн покидает Киллинч-холл и едет в Апперкросс к сестре Мэри. В один из дней, ближе к вечеру, ее племянник вывихнул ключицу и ушиб спину. Когда Энн выбегает помочь упавшему с дерева мальчику, на ней нижнее белье (сорочка). И, хотя она прикрывается верхним летним пальто (крой данной одежды также не соответствует эпохе), нравы того времени признали бы это верхом неприличия. Также интересно, что ребенка несут прямо к ней в комнату на кровать (а не в детскую или гостиную), и героиня вместо доктора вправляет маленькому Чарльзу плечо. В данном случае «книжная» способность героини мыслить здраво в любой ситуации, быстро принимать решения и не терять рассудок в фильме гиперболизируется.

При первой встрече в Апперкроссе капитан Уэнтворт признается, что уже знаком с Энн. Но позднее на обеде у Крофтов на вопрос сестры Фредерика, девушка замечает, что не знает мужчину. Тогда по правилам этикета жена адмирала Крофта представляет молодых людей друг другу. Интересно, что в книге, рефлексировав о предстоящей встрече с капитаном Уэнтвортом, Энн, наоборот, пытается избежать момента «знакомства»: «он, оказалось, справлялся о ней, но вскользь, как и подобало после давнего и шапочного знакомства, о котором упомянул он, как и она, конечно, чтобы избавить себя и ее от неловкости, ибо иначе его стали бы ей представлять»<sup>11</sup>. Это еще раз доказывает излишнюю эмоциональность героини в киноленте.

Капитан Уэнтворт, в свою очередь, показан внешне хладнокровным молодым человеком, поначалу почти ненавидящим Энн, что вполне соответствует его «книжной» версии. С другой стороны, в фильме практически отсутствуют сцены флирта мужчины с Луизой и Генриеттой Мазгроув. В Апперкроссе, по книге, находясь наедине со своей сестрой, Фредерик говорит ей:

---

<sup>10</sup> *Hawkins S. Persuasion. Masterpiece.*

URL: <http://mpt-legacy.wgbhdigital.org/wgbh/masterpiece/persuasion/hawkins.html>

<sup>11</sup> *Остин Джейн. Доводы рассудка. С. 75.*

«Я могу жениться очертя голову. Каждая девушка от пятнадцати и до тридцати может рассчитывать на мое предложение. Недурное личико, несколько улыбок, несколько комплиментов флоту - и я попадусь в сети»<sup>12</sup>. В экранизации эти слова произносятся во время ужина, причем зрителю сразу становится понятно, что капитан обращается скорее к Энн, так как камера перемещается с его лица на ее фигуру. Во время прогулки к Уинтропу разговор Фредерика с Луизой о предубеждениях и доводах рассудка опять же введен для того, чтобы показать реакцию главной героини, случайно подслушавшей его.

Следующий виток сюжетной линии уводит героев в Лайм. Здесь сюжет начинает все больше и больше терять свою связь с первоисточником, серьезные изменения претерпевает хронология. По книге, Энн беседует с капитаном Бенвиком о поэзии, о Байроне и разбитом сердце. Но в киноленте разговор героев о поэзии постепенно перерастает в разговор героини с капитаном Харвиллом о способности женщин любить, который по книге должен состояться только в конце произведения. В экранизации он в целом отсутствует, так как часть самых «значимых» фраз из диалога произносит капитан Бенвик<sup>13</sup>, например, «мужчина не забывает женщину так быстро, как забываете о нас». На это героиня отвечает: «Я бы не сказала, что природа женщины более непостоянна чем природа мужчины <...> Мы любим дольше всего, когда всякая надежда уже потеряна». У Остин именно диалог между Харвиллом и Энн является мотивационным толчком к действию капитана Уэнтворта, он слышит ответы девушки и делает выводы о том, что она все еще любит его. В фильме финал полностью изменен и не соответствует первоисточнику.

Одним из основных, на наш взгляд, недочетов является тот факт, что режиссер в целом убрал образ «семейной пары» из киноленты. Так, Остин описывает в Лайме быт Харвиллов, их небольшой домик и все то радушие, с которым были приняты многочисленные гости. Энн глубоко поражена и восхищена той атмосферой, что царит в семье, «плод его [Харвила] трудов, следствие склонностей его и привычек, свидетельство покоя и счастья семейственного - все это не могло не затронуть в ней и чувств более глубоких»<sup>14</sup>. Это наталкивает девушку на

---

<sup>12</sup> Там же. С. 79.

<sup>13</sup> Интересно, что Бенвик замечает, в поэзии «все против женщин», на что Энн отвечает: «Но ведь она написана мужчинами». В словах героини сквозит ирония, ее собеседник смеется и признает свою неправоту. Предположим, что таким образом режиссер признает права женщин и их способность писать. В книге сам капитан Харвилл признается: «Да ведь вы скажете небось, что книги-то сочиняют мужчины». На что Энн отвечает, что «у мужчин куда более средств отстаивать свои взгляды. Образованность их куда выше нашей; перо издавна в их руках». У Остин в данном диалоге звучит не только ирония, но и острая для писательницы социальная проблема. В то время женщины еще не получили тех прав и возможностей, что стали для них открытыми в 2000-е годы.

<sup>14</sup> Остин Джейн. Доводы рассудка. С. 126.

мысли о ней и капитане Уэнтворте, они тоже могли бы иметь такое тихое семейное счастье, случись все по-другому. Режиссер кинокартины отказывается от изображения семей моряков, зритель даже ни разу не видит жену Харвила. Крофты, так импонирующие Энн в произведении, в фильме также появляются лишь пару раз: они снимают Киллинч-холл и в конце приносят девушке новости о женитьбе Бенвика и Луизы. Остин вводит эти семьи в роман, противопоставляя их холостякам, показывая, какое будущее могло бы ждать молодых людей, если бы они следовали зову сердца. Примечательно, что семейным укладом и тихим счастьем Харвилов восхищается не только Энн, но и капитан Уэнтворт.

И наконец героиня приезжает в Бат. По книге, за ней ухаживает мистер Эллиот, который все же не успевает сделать Энн предложение выйти за него замуж, что происходит в киноленте. С другой стороны, в фильме почти не показаны сами попытки молодого человека расположить к себе даму, его каждодневные визиты и прогулки. Несколько скомканным и ошибочным получился образ школьной подруги Энн, миссис Смит. Одно из несоответствий, допущенных режиссером – это то, что Гарриет не болеет ревматизмом, так как она подбегает к Энн на улице, чтобы рассказать ей об истинном характере мистера Эллиота. На самом деле, миссис Смит бедна и больна настолько сильно, что не может ходить, за ней ухаживает сиделка Рук, передающая все сплетни.

Пожалуй, одним из самых запоминающихся моментов фильма является музыкальный концерт, на котором Фредерик ревнует возлюбленную к мистеру Эллиоту и покидает залу еще в начале. Адриан Шерголд нагнетает атмосферу, героиня выбегает за мужчиной, просит его остаться, дослушать, но тот отказывается. Примечательно, что в книге Энн не покидает концерт в попытках поговорить с Уэнтвортом, который уходит, не дослушав лишь одной песни. У Остин нет такого накала страстей, как в киноленте. В данном случае необходимо обратиться к сцене в фильме, когда Фредерик наносит Энн визит с вопросом от адмирала Крофта, к какому сроку надо освободить Киллинч-холл для новых владельцев, мужа и жены, Энн и мистера Эллиота. Девушка в недоумении опровергает слухи о предстоящей свадьбе. В киноленте именно этот момент становится «толчком» к действию капитана Уэнтворта, после которого он пишет возлюбленной письмо.

То самое письмо, в котором мужчина признается в любви к девушке, передает Энн капитан Харвил, хотя в произведении это делает сам Фредерик. Режиссер позволяет себе также

отстраниться от реалий того времени и нравов в сцене, когда Энн Эллиот и капитан Фредерик Уэнтворт целуются, стоя посередине улицы в Бате<sup>15</sup>.

Таким образом, в киноленте особое внимание уделяется двум главным героям и истории их любви. В основном остальные персонажи переданы скорее пунктирно, многое из их характеров остается не раскрытым. Хронология событий<sup>16</sup> соответствует первоисточнику лишь в начале, затем она ломается.

Хронология событий в книге:	Хронология событий в экранизации:
1. История семейства Эллиотов	1) -----
2. История отношений Энн с капитаном Уэнтвортом	2) История отношений Энн с капитаном Уэнтвортом раскрывается в разговоре с леди Рассел
3. Сдача Киллинч-холла адмиралу Крофту:	3) Адмирал Крофт и глава семейства Эллиотов НЕ встречаются
встреча семейств	4) Апперкросс. Встреча с Мэри
4. Апперкросс. Встреча с Мэри	5) ----- но рассказывается часть истории семьи Эллиотов (п.1)
5. Быт Большого дома, отношения в семье Мазгроув	6) Первая встреча Энн и Капитана Уэнтворта в Апперкроссе утром
6. Первая встреча Энн и Капитана Уэнтворта в Апперкроссе	7) -----
7. Слова Фредерика его сестре о женитьбе	8) Разговор о присутствии женщины на борту корабля на ужине у Крофтов в Киллинч-холле + п.7
8. Разговор о присутствии женщины на борту корабля на обеде у Мазгроуов	9) Муж Мэри упоминает в разговоре о том, что Генриетта обещана в жены Чарльзу Хайтеру
9. История семейства Мазгроув. Чарльз Хейтер и Генриетта Мазгроув	10) -----
10. Фредерик помогает Энн с Уолтером, который не хочет ее отпускать	11) Прогулка к Уинтропу 12) Разговор Фредерика с Луизой 13) Лайм, семейство Харвилов НЕ показано

<sup>15</sup> Интересно, что в экранизации 1995 года, более соответствующей первоисточнику, данная сцена тоже присутствует.

<sup>16</sup> На следующей странице для наглядности приведена хронология событий: в книге и в экранизации.

11. Прогулка к Уинтропу	14) Разговор с Бенвиком о поэзии + п.32
12. Разговор Фредерика с Луизой (орех -> пародия на поэму У. Вордсворта «Терн»)	15) Две встречи с мистером Эллиотом
13. Лайм. Семейство Харвилов	16) Падение Луизы
14. Разговор с Бенвиком о поэзии и любви	17) Апперкросс
15. Две встречи с мистером Эллиотом	18) -----
16. Падение Луизы	19) Встреча с мистером Эллиотом днем + Лайм. Харвил открывает глаза Фредерику на то, что в глазах света он практически помолвлен с Луизой Мазгроув. Капитан Уэнтворт признается, что не питает к ней чувств
17. Апперкросс	20) Разговор с мистером Эллиотом об обществе
18. Бат: отношение к городу Энн VS ее семьи	21) -----
19. Встреча с мистером Эллиотом поздно вечером	22) Письма от Чарльза, он сообщает лишь о грядущей свадьбе Луизы, но о женихе не упоминает. Энн полагает, что это Фредерик
20. Разговор с мистером Эллиотом об обществе	23) ----- п.21 +Лайм. Фредерик говорит с Харвилом и признается себе и другу, что любит Энн + п.33 (слова из письма)
21. Встреча с миссис Смит	+ 23) Семья Крофтов наносит визит и рассказывает Энн о помолвке Луизы и Бенвика -> п.23
22. Письма от Мэри (Луиза и Бенвик)	24) Встреча Энн и Фредерика в некоем помещении (сцена во время дождя) + п.25
23. Встреча с Адмиралом, он рассказывает новость о Луизе и Бенвике	25) -----
24. Встреча Энн и Фредерика в кафе (сцена во время дождя)	26) Концерт, Мистер Эллиот о женщинах в Бате -> п.18 + капитан Уэнтворт уходит почти в начале, но Энн бежит за ним + сэр Эллиот делает предложение Энн выйти за него замуж
25. Концерт, разговор с Фредериком о силе любви и будущем Луизы с Бенвиком	27) -----
26. Уход капитана, не дослушавшего концерт до конца (осталась последняя песня)	28) -----
27. Визит к миссис Смит, которая рассказывает «всю правду» о мистере Эллиоте	

28. Письмо мистера Эллиота мужу мисс Смит	29) Мазгроувы заходят в гости +Фредерик наносит визит Энн, они уединяются в комнате. Он узнает, что свадьба девушки с мистером Эллиотом – это всего лишь слухи + Энн бежит за капитаном Уэнтвортом, выбегает на улицу + п.27 -> мисс Смит на улице подходит к бегущей Энн и предупреждает ее об истинном характере мистера Эллиота. Энн бежит дальше. + п.33. Энн добегает до дома Фредерика. Капитан Харвел передает ей его письмо. Энн его читает и бежит к Крофтам, которые уезжают. Затем бежит домой, куда пошел Фредерик.
29. Мазгроувы заходят в гости	
30. Мистера Эллиота замечают в компании мисс Клей	
31. Визит к Мазгроувам, капитан Уэнтворт пишет письмо	
32. Разговор с капитаном Харвелом о способности женщин любить	
33. Фредерик уходит из комнаты, возвращается за забытыми перчатками, тайно достает из-под бумаг письмо для Энн и уходит (письмо)	
34. По пути домой Энн пересекается с капитаном Уэнтвортом	34) По пути домой Энн пересекается с капитаном Уэнтвортом (врезается в него)
35. Прогулка с капитаном, они открывают чувства друг другу	35) Она принимает его предложение
36. «Эпилог» - “будущее”	36) Фредерик делает жене свадебный подарок – Киллинч-холл

## Библиография

*Остин Джейн.* Доводы рассудка. М.: Астрель, 2011.

*Baker W.* Critical companion to Jane Austen. A Literary Reference to Her Life and Work. New York: Facts on File, 2008.

*Gilbert M.* PBS's new 'Persuasion' tries a little too hard.

URL: [archive.boston.com/ae/tv/articles/2008/01/12/pbss\\_new\\_persuasion\\_tries\\_a\\_little\\_too\\_hard/](http://archive.boston.com/ae/tv/articles/2008/01/12/pbss_new_persuasion_tries_a_little_too_hard/)

*Hawkins S.* Persuasion. Masterpiece.

URL: <http://mpt-legacy.wgbhdigital.org/wgbh/masterpiece/persuasion/hawkins.html>

*Scott W.* Emma.

URL: <https://onlyanovel.wordpress.com/austen-reviews/sir-walter-scotts-review-of-emma/>

## Театр масок в спектакле Ю. Любимова

### «Десять дней, которые потрясли мир»

*Алиса Китрап* (образовательная программа «Филология»)

В статье представлена типология масок, использованных Ю.П. Любимовым в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир» (1965/1987) в Театре на Таганке, рассмотрены художественные функции масок различного типа. «Вещные», по определению Ю. Тынянова, маски сенаторов в эпизоде допроса Джона Рида упрощают образы персонажей, в то же время придавая им характерно-сатирический облик. Использование масок сочетается здесь с комическим балаганом в духе «конструктивистского» балагана Эрдмана. Следующая группа масок появляется в эпизоде «Благородное собрание» - это маски характерных для плакатов советского времени фигур досоветского прошлого: пьяного попа, банкира, дворянина и фабриканта. Они примитивизируют их образы, подчеркивают типичность как представителей буржуазного класса. Третья группа масок принадлежит обществу дипломатов капиталистического мира. В спектакле 1987 года появление этих персонажей на сцене предваряет минималистичный плакат-карикатура, и кажется, что группа застывших в позах плакатных фигур дипломатов словно сошла с такого плаката. В этой сцене используется прием театра марионеток: маски-дипломаты двигаются как фигурки из музыкальной шкатулки. Все маски в спектакле Любимова «Десять дней, которые потрясли мир» необычайно функциональны. большей частью они связаны с агитационным и сатирическим плакатом, в отдельных случаях (как в эпизоде с фигурой Пьеро, исполняющего стилизованный романс Вертинского) с комедией дель арте. Сатирическое соединяется в спектакле с драматическим и трагическим, а связанный с масками юмор используется режиссером как способ преодоления драматических ситуаций.

Название спектакля Театра на Таганке «Десять дней, которые потрясли мир» в постановке Юрия Любимова имело подзаголовок: «Народное представление в 2 частях с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой». Постановка Любимова отсылала к мифам о первых днях возникновения советского государства. Виктор Шкловский писал в отзыве на этот спектакль, что «это воскрешение не осуществившейся до конца драматургии первых лет нашей революции»<sup>1</sup>. В. Шацков рассказывает в своей статье «Ненависть доброго человека», что в

---

<sup>1</sup> Шкловский В. Слова Ленина обновляют театр // Известия. 1965. 17 апреля.

«Театр масок» в спектакле Ю. Любимова...

Щукинском училище в 1963 году те четыре вечера, когда игрался спектакль, поставленный по одноименной книге Джона Рида, – это «четыре овации – победа, которая не может быть неофициальной»<sup>2</sup>.

Любимов искал для своего спектакля формы площадного, балаганного зрелища, и Октябрьская революция интересовала его прежде всего как мифологизированное зрелище. После премьеры спектакля Любимов пояснял, что «хотелось сделать спектакль в традициях празднования первых годовщин Октября, программ коллективов агитпоездов «синей блузы», окон РОСТА, используя выразительные средства агитплаката, героико-революционного гротеска, буффонады, мистерии», то есть средств, истоками уходящих в «театр улиц, площадей и фольклорных жанров»<sup>3</sup>. Новиков также отмечает в своей книге «Высоцкий», что при этом политическая концепция спектакля не особо ярко выражена, что вполне, по его мнению, отвечает шестидесятнической идеологии в целом<sup>4</sup>.

Однако полемическая концепция у спектакля все же была, она просто была не политической. Любимов в своих мемуарах «Рассказы старого трепача» описывал эту работу как выпад против театрального однообразия, как попытку противостоять тогдашнему лозунгу «МХАТ - лучший театр мира» всей «широтой театральной палитры». В театре, считал Любимов, может быть все - и цирковая реприза, и буффонада, и театр теней или рук, и эпический театр. Правда, некоторым зрителям 1960-х годов казалось, что «Десять дней...» - благонамеренная советская агитка, в условиях «оттепели» освещающая в форме театрализованного «народного» представления события, охватывающие период в основном между февралем и маем 1917 года. И действительно, спектакль по своей форме является необычным зрелищем, так как агитирует за новый театр, театр разнообразия.

Итак, на сцене вместо начала спектакля мы видим театрально-балаганную разминку части труппы. Артисты как будто не замечают публику, идут последние минуты тренажа. Актеры надевают перед публикой маски, танцоры оттачивают номера пантомимы, «четыре гитары и аккордеон неустанно отбивают такт». Уже в этой короткой «импровизации»-интермедии серьезное начинает смешиваться с комическим. Три бойца с винтовками выходят на сцену, и по труппе идет шепот: «тишина, тишина», бойцы вскидывают винтовки, раздаётся залп.

---

<sup>2</sup> Шацков В. Ненависть доброго человека // Комсомольская правда. 1963. 16 августа.

<sup>3</sup> Абельюк Е., Леенсон Е. Таганка: личное дело одного театра. М.: НЛЮ, 2007. С. 50.

<sup>4</sup> Новиков В. Высоцкий. М.: Молодая гвардия. 2013. С. 70.

«Театр масок» в спектакле Ю. Любимова...

Комедианты бросаются врассыпную, и начинается представление о десяти днях, которые потрясли мир.



В первый раз маски появляются в эпизоде допроса Джона Рида. Они монтируются с эпизодом пантомимы «Восстание», где возникает символический - а точнее, аллегорический ряд таких героических фигур, как девушка-пламя, она воплощает Борьбу, фигура Пахаря и

Сеятеля, воспроизводящая образ плаката раннего советского времени «Красный пахарь» (Художник Б. Зворыкин 1920), фигура Кузнеца, тоже напоминающая об образе кузнеца с многочисленных плакатов этой эпохи. Комическое опять переплетается с патетикой, и уже в следующей сцене мы наблюдаем, как комиссия сенаторов судит Джона Рида за написанную после поездки в СССР книгу «Десять дней...». Все сенаторы имеют «вещные», по определению Ю. Тынянова, маски<sup>5</sup>. Они облачены в судейские мантии, на голове у них - квадратные академические шапочки, и главное, все актеры также носят маски; каждая маска закрывает лишь часть лица, имея при этом выразительные, карикатурные носы и поддельные щеки; у некоторых масок есть также нелепые бутафорские усы и очки разной формы и размеров. Эти маски упрощают образы персонажей, в то же время придавая характерно-сатирический облик американским капиталистам, пребывающим в священном ужасе от Джона Рида, который пишет не о Бруклинском мосте, а о проститутках и трущобах Америки. На сцене есть еще одна маска - оживающий на глазах зрителя портрет Вудро Вильсона, президента США (во второй срок его правления, с 1917 по 1921 гг.). Лицо актера, благодаря прорези в холсте, замещает лицо Вильсона и тоже начинает напоминать плакат революционного времени.

<sup>5</sup> Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука. 1977. С. 202-203.

«Театр масок» в спектакле Ю. Любимова...

«Живой» портрет, впрочем, не только служит декором мизансцены как атрибут 1920-х годов, но и оказывается участником действия: в финале эпизода, после того как Джона Рида отпускают из зала суда, он обращается непосредственно к публике. И под танцы шансонеток начинает исполнять в духе брехтовских зонгов отрывок из поэмы Максимилиана Волошина 1922 года «Государство»:

Политика есть дело грязное –  
Ей надо  
Людей практических,  
Не брезгающих кровью,  
Торговлей трупами  
И скупкой нечистот...  
Но избиратели доселе верят  
В возможность из трех сотен негодяев  
Построить честное  
Правительство стране.

Отмечу, что в этой поэме есть и такие, не прозвучавшие в спектакле слова, как: «шпионаж, цензура, доносы и террор», есть «достижения и гений революции», а само революционное государство представлено всего лишь как «уголовный класс», поменявшийся местами с предыдущим правящим. В спектакле, воспевающем революцию, этот зонг был отнесен к американской реальности, однако в сознании зрителя он соотносился, прежде всего, с советской реальностью. Таким образом, полемическая острота спектакля не снижалась тем, что его авторы использовали далеко не самый острый фрагмент стихотворения Максимилиана Волошина.

Вместе с тем, в этом же эпизоде использование масок сочетается с комическим балаганом, в духе «конструктивистского», как охарактеризовал поэтику пьесы «Мандат» Ю. Щеглов, балагана



«Театр масок» в спектакле Ю. Любимова...

Эрдмана<sup>6</sup>. Персонажи попадают в комедию положений (например, офицер, показывающий Джону Риду как присягнуть в суде, сначала берет крест не в ту руку, при этом крест еще и с грохотом падает на сцену; сенаторы хотят замять дело Рида, а оно, уже изъятное и лежащее на полу сцены, начинает в буквальном смысле слова распухать). Реплики персонажей в эпизоде построены также и на языковом комизме: сенаторы отпускают Рида, произнося: «Свободен», на это американский журналист отвечает: «Свободен без свободы». В речи персонажей этого эпизода используется и прием реализации метафоры: в гневе сенаторы говорят, что «выходят из себя», и действительно в буквальном смысле «выходят из себя», при этом еще и обыгрывая технику отчуждения эпического театра Брехта, - снимают маски, мантии и шапочки, выходя из-за судейских стоек. Правда, длится это совсем недолго, и актеры вновь «входят» в своих персонажей.

Следующая группа масок появляется в эпизоде «Благородное собрание», который снова монтируется с серьезными сценами - пантомимами «Тяжелая доля» и «Кресты». Участники Благородного собрания устраивают застолье, они в масках - и это маски характерных для плакатов советского времени фигур досоветского прошлого: пьяного попа, банкира, дворянина и фабриканта. В эпизоде также мелькает маска официанта, замечающего членам собрания, что рыбу есть руками не положено (что, конечно, сильно возмущает «благородных» граждан). Примечательно, что маски персонажей этого эпизода похожи на маски американских капиталистов, однако каждый персонаж при этом наделяется и типично русскими чертами и соответствует привычному для российской публики образу представителя той или иной общественной прослойки. Так, маска попа закрывает все лицо актера, имеет длинную бороду и усы из соломы, а также крупные пухлые щеки и нос «картошкой». Поп облачен в рясу и носит парик с прической под горшок - всё это черты его маски. Это комическая фигура, невпопад выдающая такие реплики, как «Была такая установка - опровергать Дарвина» или «Для народа надо устраивать зрелища - крестные ходы». Ему же в основном принадлежат реплики с игрой слов: на замечание банкира, что интеллигенция - это цвет нации, поп отвечает, что она, напротив, «пустоцвет». Маска дворянина имеет заостренный нос и длинные усы, а также монокль. Этот персонаж представляет собой сатирическое изображение английского капиталиста - и размышляет он об английском боксе. Маска банкира напоминает настоящего русского барина, с огромными усами и пышными

---

<sup>6</sup> Щеглов Ю. Конструктивистский балаган Эрдмана // Проза. Поэзия. Поэтика. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 79-91.

«Театр масок» в спектакле Ю. Любимова...

бровями из соломы. Банкир также произносит характерные реплики, например, такую: «Народу нужна сильная рука». У фигуры фабриканта маска имеет комичные брови «домиком», выдающийся нос и усы. Фабрикант предстает таким пугливым человеком, боящимся почти всего - социализма, эсеров, восстания Пугачева... Все фигуры, кроме попа, носят своего рода «униформу» - фрак. Маска упрощает, примитивизирует их образы, подчеркивает типичность как представителей буржуазного класса.

В этом эпизоде особенно примечателен момент с очередным «выходом» актеров из своих ролей: персонажи снимают маски и, обращаясь к публике, замечают: «Говорят люди слова знакомые, а смысл невнятен», поясняя таким образом бессмысленные мудрствования членов Благородного собрания.

В финале эпизода на сцену выходят матросы - это артисты с гитарами и аккордеоном; они исполняют песню-зонг на слова Ф. Тютчева:

Умом Россию не понять,  
Аршином общим не измерить:  
У ней особенная стать -  
В Россию можно только верить.

Музыканты уходят, а актеры, игравшие членов Благородного собрания, снова возвращаются в своих персонажей и, словно в пику только что покинувшей сцену группе музыкантов, комментировавших происходящие на сцене события, затягивают уже несколько иное: звучат слова из православного песнопения «Многая лета!» - они желают благополучия и долголетия царю Николаю II.

Третья группа масок принадлежит обществу дипломатов капиталистического мира. Примечательно, что в спектакле 1987 года появление персонажей на сцене предваряет минималистичный плакат-карикатура, и кажется, что группа застывших в позах плакатных фигур дипломатов словно сошла с такого плаката. Эти маски достаточно однотипные, с крупными карикатурными носами и толстыми бровями, зачастую с очками. Характерна только маска турецкого подданного - он носит красную феску. Именно эта фигура делает замечание о другой ключевой в рамках фабулы спектакля фигуре-маске, о которой мы поговорим немного позже. Все остальные маски размышляют о мирных событиях страны, происходящих на фоне революции.

Языковой комизм эпизода строится на каламбурах. Например, одна маска сообщает, что вышла газета под названием «Кузькина мать» (аллюзия на известное выражение Хрущева,

«Театр масок» в спектакле Ю. Любимова...

которое в момент постановки спектакля было у всех на слуху -«Мы вам покажем Кузькину мать»; оно прозвучало из уст Н. Хрущева 12 октября 1960 года во время его выступления на 15-й Ассамблее ООН, и вызвало замешательство у иностранцев; у российской интеллигенции - насмешливо-ироническое отношение к руководителю собственного государства), тогда как вторая маска с французским акцентом уточняет: «Чья маман?» В этой сцене комедии положений используется прием театра марионеток: в начале эпизода идет краткий музыкальный проигрыш, в котором маски-дипломаты двигаются как фигурки из музыкальной шкатулки, чокаясь бокалами; при упоминании имени Ленина все персонажи начинают неестественно, деревянно двигаться, очевидно, изображая приступ ужаса.



Под такое же музыкальное сопровождение двигаются как заводные куклы и другие маски-марионетки в эпизоде-притче о Сановнике и Чиновнике. Маска-Чиновник чеканно докладывает маске-Сановнику о бедственном положении страны, на что Сановник неизменно, как заведенный, отвечает

приказом: «Налоги увеличить, деньги выжимать». В конце концов, когда Сановник спрашивает, как отреагировали на приказ крестьяне, его собеседник снова снимает маску и сообщает публике, что крестьяне смеются. Во время финального проигрыша (музыка при этом уже характерно «заедает») маски передают свое непрочное положение пантомимой - повторяя одно и то же движение, которое обычно сопровождает слова «запретить, постановить», и делают это до тех пор, пока не заканчивается их завод.

Ключевая маска в спектакле - маска Александра Федоровича Керенского, чья фигура появляется в нескольких сатирических эпизодах. Маска Керенского минималистична, закрывает только нос и небольшую часть щек. Эта маска создается и благодаря офицерской форме, в которую одет актер. С этим персонажем связано множество комических ситуаций и языковых коллизий. Так, в эпизоде «Падение 300-летнего Дома Романовых» Керенский выбирается из-под упавшего российского флага, как акробат взбирается на спину матроса (у того карикатурная маска с чрезвычайно длинным носом) и, стоя на этой спине, провозглашает

«Театр масок» в спектакле Ю. Любимова...

стабильное положение нового правительства, тут же падает и оказывается на шее матроса (таким образом материализуется языковое выражение «сесть на шею»).



Итак, свои лозунги о равенстве и братстве он выкрикивает, уже сидя верхом на матросе и, заканчивая свою речь стоя, снова падает. Так реализуется еще одна сценическая метафора о крушении нового правительства (вслед за падением царского режима). Современники спектакля отмечали, что не будь Керенский «спасителем России», он мог бы прославиться как акробат или коверный: на сцене он с лету делает балетный «шпагат» и уходит со сцены, сотворив «ласточку».

В этом же эпизоде появляются женские персонажи - энтузиастки, поддерживающие Керенского, и «первая женская военная команда смерти», последняя сатирически обыгрывает реально существовавший батальон женщин-смертниц. Примечательно, что женские персонажи не имеют масок, в то время как все мужские персонажи, принадлежащие досоветскому миру (поп, унтер-офицер, сановник и капиталисты), носят маски, соответствующие их типажам.

Сцену с женским батальоном пронизывает прием языкового комизма, благодаря которому эпизод превращается в настоящий балаган: Керенский в своей речи требует от батальона полной самоотдачи, говоря о том, что надо «лечь грудью» на защиту страны от большевиков, и женщины, одна за другой, валятся на сцену, одна энтузиастка выбегает и, задрав юбки, падает перед Керенским - все это действие опошляют слова Керенского, и сам персонаж, словно выходя из своей роли, в отчаянии машет рукой. Характерно, что затем актер, играющий

«Театр масок» в спектакле Ю. Любимова...

Керенского, выходит из своей роли и исполняет знаменитую по спектаклю «Добрый человек из Сезуана» песню-зонг Брехта «Власть исходит от народа» (пер. Е. Эткинда):

Власти ходят по дороге.  
Кто лежит там на дороге?  
Кто-то протянул тут ноги,  
Труп какой-то на дороге,  
Эй, да это ведь народ!

Рухнул трехсотлетний дом Романовых, но на шее у народа новая власть - диктатор Керенский во главе нового правительства.

Следует отметить, что Керенский появляется и далее, в эпизоде «Белая гвардия», но уже без маски. Правда, без словесной маски тут не обходится: в своем монологе он провозглашает себя главнокомандующим и требует привести к нему Ульянова-Ленина, пока он будет думать о дальнейшей судьбе России.

Важной в этом эпизоде представляется фигура Пьеро, маска комедии дель арте, исполняющая романс Вертинского «То, что я должен сказать», написанный вскоре после Октябрьской революции, в конце 1917 года.

Здесь стоит сделать отступление и сказать, что комедией дель арте интересуются в начале XX века представители поэзии Серебряного века. Так, в 1906 году Блок пишет драму «Балаганчик», в которой в трагическом ключе переосмыслил маски комедии. В этом же году ее впервые поставит Мейерхольд в театре Комиссаржевской, где сам сыграет роль Пьеро. В 1916 году режиссер А. Я. Таиров поставит спектакль «Покрывало Пьеретты», а в 1922 году в Третьей Студии МХТ будет поставлен Вахтанговым спектакль «Принцесса Турандот» по пьесе Гоцци. Сам Любимов вспоминает, что в спектакле Вахтангова его поразила блестящая задумка, как красиво и элегантно «маски шутят»<sup>7</sup>.

Пьеро, обращаясь к зрительскому залу, исполняет романс-зонг, не столько пародируя, сколько стилизуя Вертинского, романс которого, посвященный юнкерам, погибшим в Москве во время Октябрьского вооруженного восстания и выражающий сочувствие врагам большевиков, звучит по-брехтовски антивоенно.

В эпизоде «Последнее заседание Временного правительства» маска Керенского появляется в последний раз в окружении масок членов правительства. Весь эпизод построен на языковых

---

<sup>7</sup> Любимов Ю. Рассказы старого трепача. М.: Новости. 2001. С. 157.

«Театр масок» в спектакле Ю. Любимова...

коллизиях и каламбурах. Например, используется игра со словом «положение» - у членов правительства «положения нет», у них «пиковое положение», но хотя бы пока «вертикальное». Заканчивается эпизод тем, что сцену, декламируя стихотворение Блока «Россия», сначала покидает пьяная маска-генерал, а затем и сам Керенский. Причем делает он это, как сказали бы в народе, окончательно «обделавшись». Эта языковая метафора снова материализуется: Керенский сидит на корточках, растерянно мнет бумажку. В следующий момент уже без мужской маски - переодевшись в женское платье, он предстает как «Александра Федоровна», его тезка-императрица (так же Шен Те перевоплощается в Шуи Та в спектакле Любимова «Добрый человек из Сезуана»). В этой сценке комически обыгрывается один из мифов, связанный с фигурой Керенского, который якобы перебрался за рубеж, будучи переодетым в женское платье с белым фартуком - наряд сестры милосердия. Падение временного правительства также подано как сценическая метафора: из-под министров вытаскивают скамейку, и каждый из них, высоко подбросив портфель, по очереди падает на сцену, теряя свою власть.

Возвращаясь к теме словесной маски, я хотела бы затронуть процесс воссоздания в спектакле образа Владимира Ильича Ленина. Как отмечали современники, в интермедиях после многих значимых сцен звучали цитаты из произведений Ленина, портрет которого проецировался на боковые стены, прилегающие к сцене; одновременно звучал текст, зачитанный актером М. Штраухом. «Ленинское лицо время от времени вспыхивало на двух противоположных стенах зрительного зала, то строгое и спокойное, то саркастически улыбающееся, то открытое и доброе...»<sup>8</sup>; раздавался ленинский голос, обращенный к бойцам революции, «убийственно ироничный и гневный, когда речь заходит о врагах...». Таким образом, отмечают очевидцы, рождалось необычайное чувство, что Ленин находился вместе со зрителями в том же зале.

Параллельно с масками, словно сошедшими с плакатов, в спектакле активно использовались сами плакаты. Ими было оформлено все здание театра. Плакат появляется и в эпизоде-притче, на сцене висит перевёрнутый портрет Николая II - характерный прием агиттеатра. Театр, наконец, рисует плакат, как сообщали критики, «как бы рожденный революционной улицей, когда перепуганный обыватель под насмешливые окрики бойцов читает ленинские декреты и замирает с застывшей физиономией»<sup>9</sup>, как блоковский «буржуй на перекрестке».

---

<sup>8</sup> Абелюк Е., Леенсон Е. Таганка: личное дело одного театра. М.: НЛО, 2007. С. 63-64.

<sup>9</sup> Там же. С. 54.

«Театр масок» в спектакле Ю. Любимова...

Итак, в спектакле Любимова «Десять дней, которые потрясли мир» маски необычайно функциональны. Это разные маски - большей частью связанные с агитационным и сатирическим плакатом, в отдельных случаях (как в эпизоде с Пьеро) с комедией дель арте, это и словесные маски. Однако сатирическое соединяется в спектакле с драматическим и трагическим (сцены, основанные на постановке трех эпизодов из «Рассказа о семи повешенных» Л. Андреева, все пантомимы, отчасти песнь Пьеро). Связанный с масками юмор используется режиссером как способ преодоления драматических ситуаций. Гротеск, присущий художественному миру любимовского театра, - трагический, поскольку он указывает на конфликт личности и мира. Смех оттеняет драматизм происходящего; отсюда - многоликая буффонада спектакля «Десяти дней...».

#### Библиография

*Абелюк Е., Леенсон Е.* Таганка: личное дело одного театра. М.: НЛЮ, 2007.

*Любимов Ю.* Рассказы старого трепача. М.: Новости. 2001.

*Новиков В.* Высоцкий. М.: Молодая гвардия. 2013.

*Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука. 1977.

*Шацков В.* Ненависть доброго человека // Комсомольская правда. 1963. 16 августа.

*Шкловский В.* Слова Ленина обновляют театр // Известия. 1965. 17 апреля.

*Щеглов Ю.* Конструктивистский балаган Эрдмана // Проза. Поэзия. Поэтика. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

## Образы запрещенной субкультуры в пьесе Виктора Славкина «Взрослая дочь молодого человека» и в театральной постановке А.А. Васильева

*Виктория Антонова* (образовательная программа «Филология»)

В 1975 г. драматург В.И. Славкин написал пьесу «Дочь стилига», хотя само название появилось намного раньше. За три года до этого, в 1972 г., он придумал анекдотический сюжет об отце-стиляге, дочь которого стала хиппи, и в связи с этим возникло заглавие, которое драматургу очень нравилось. Ему хотелось, как он выражался, «реабилитировать» само слово «стиляга», но сделать это так и не удалось: в 1975 г. советская цензура не пропустила пьесу, так как в заглавии упоминалась столь осуждаемая в 1950-е годы субкультура. Культовое название «Взрослая дочь молодого человека», равно как и крылатую фразу «Двадцать лет им понадобилось, чтобы понять, что кока-кола - это просто лимонад, и ничего больше», которую произносит герой Бэмс, предложил драматургу писатель В.П. Аксёнов. Однажды Славкин пожаловался ему, что в Министерстве культуры требуют новое название. Тогда Аксёнов неожиданно произнёс: «А ты назови её “Взрослая дочь молодого человека”»<sup>1</sup>. Славкину понравилась эта идея -- заглавие он закрепил, и уже в 1979 г. в Московском драматическом театре им. Станиславского режиссер А.А. Васильев поставил одноименный спектакль.

Действие пьесы происходит в 1970-е гг. в доме Бэмса (Бориса Куприянова) и его жены Люськи. По сюжету в московскую квартиру Куприяновых приехал из Челябинска Прокоп (Прокопьев), бывший однокурсник Бэмса, с целью устроить своего сына в технический институт, который все они когда-то заканчивали. Для этого он пригласил другого их однокурсника Ивченко, занимающего теперь должность проректора в том же учебном заведении. Когда-то Бэмс, Прокоп и Люся были стилигами, а Ивченко -- комсомольским лидером, преследовавшим это модное «антисоветское» веяние. Спустя двадцать лет враг стилиг Ивченко стал прогрессивным советским гражданином, успевшим в период оттепели съездить в Америку и в Европу. Дома он слушает джаз и пьет кока-колу, на работе носит галстук яркой расцветки, часто выезжает за границу, тогда как Бэмс ничего не добился и после университета стал «стасорокарублевым инженером». Итак, на первом плане -- противостояние

---

<sup>1</sup> *Славкин В.И.* Памятник неизвестному стилиге: воспоминания на фоне пьесы «Взрослая дочь молодого человека». М: Артист. Режиссер. Театр, 1996. С. 80.

Образы запрещенной культуры в пьесе В. Славкина...

бывшего стилиаги и бывшего комсомольца, Бэмса и Ивченко, а за ним -- сложная история любовного треугольника, а также проблема отцов и детей, в связи с которой пьеса обрела такое название.

Славкин был драматургом, который отражал в своем творчестве советскую жизнь и быт современников. Большинство сюжетов и образов для драматических произведений он находил в своём окружении, и «Взрослая дочь молодого человека» родилась из двух случайных встреч, сильно впечатливших писателя. Однажды в 1972 г. в гостинице «Пекин» Славкин столкнулся со своим бывшим однокурсником, с которым не виделся более двадцати лет. Выяснилось, что теперь тот занимал высокую должность в партийном учреждении. Во время недолгой беседы однокурсник покинул Славкина, чтобы встретить иностранную делегацию: «Он что-то говорил им не то по-немецки, не то по-английски <...>, целовал дамам ручки, твидовые пиджаки хлопали его по плечу, он смеялся...»<sup>2</sup>. Не попрощавшись, знакомый удалился вместе с делегатами, услужливо открывая им двери чёрных «Волг». В книге «Памятник неизвестному стилиаге» драматург размышляет об этом случае: в студенческие годы его сокурсник занимал высшие комсомольские посты и вел борьбу против «тлетворного влияния Запада». Это происходило как раз в суровое послевоенное десятилетие, когда любое проявление интереса к западной культуре считалось идеологической диверсией. Однако позже - благодаря оттепельной обстановке -- напряжение между социалистическими и капиталистическими странами немного ослабло, и появилась возможность «заглянуть за занавес». Благодаря этой неожиданной встрече потом появится герой Ивченко, так же преследовавший своих однокурсников-стилиаг, но уже в шестидесятых побывавший в легендарной Чаттануге - городе в США.

Вторым толчком к написанию пьесы стало следующее наблюдение Славкина, о котором он пишет таким образом: «Впереди меня метрах так в пяти тащится по тротуару унылая фигура в белом плаще, который, видимо, был нов и бел еще во времена, когда “русский с китайцем братья навек”. Поредевшие волосы на непокрытой голове, опущенные плечи, стоптанные туфли шаркают по асфальту. <...> Типичный московский малооплачиваемый инженер тащится домой из своего КБ или НИИ. <...> Я узнал себя. И я узнал его»<sup>3</sup>. Это был другой однокурсник Славкина, который, в противоположность первому, в университетские годы слыл стилиагой по кличке Бэмс. Драматург вспоминает, что тогда это был король джаза, будто сошедший с карикатур журнала «Крокодил»: юноша с коком на голове, в намыленных брюках,

---

<sup>2</sup> Там же. С. 43.

<sup>3</sup> Там же. С. 44.

Образы запрещенной культуры в пьесе В. Славкина...

«хилавший по Броду» (прогуливавшийся по ул. Горького). Именно он пел «Падн ми бойз, из дет де Чаттануга-чуча» - песню, ставшую впоследствии рефреном целой пьесы. «Чаттануга» была для стилига не просто городом в США, но другим миром, в который устремлялись все их мечты о свободном будущем. Однако взрослый Бэмс был совсем не похож на себя в прошлом. Его новое положение никак не сочеталось с поплиновой рубашкой, которую он когда-то носил. В тот день Славкина потрясла мысль, что комсомольцы, ставшие партийными чиновниками, успели увидеть Запад и услышать настоящий джаз в американских барах, тогда как безобидные стилиги стали низкооплачиваемыми инженерами, и им вряд ли суждено было побывать за границей. Славкин не мог упустить и этот яркий образ, поэтому практически в точности изобразил в своей пьесе звезду стилижных вечеринок Бэмса, который отказался от идеалов своей молодости и стал рядовым советским инженером. Из этих случайных встреч родился замысел главного противостояния в пьесе: борьбы государственной идеологии и эскапистской субкультуры, в корне изменившей жизнь многих людей.

Для нас представляет интерес то, как подробно описаны в пьесе жизнь и мировоззрение стилига. Славкин провёл почти исследовательскую работу. В упомянутой книге «Памятник неизвестному стилиге» он пишет о том, как консультировался с друзьями, благодаря газетам и историям очевидцев собирал песни, а также культовые атрибуты этой эпохи. Для удобства все они приведены в нижеследующей таблице с комментариями и разделением на категории:

Категории	Атрибуты
Внешний вид стилига	<ul style="list-style-type: none"><li>• Кок на голове - высокая мужская причёска, для которой волосы поднимаются и фиксируются бриолином.</li><li>• Усы «мерзавчики» - тонкие усы, вошедшие в моду благодаря стилигам.</li><li>• «Венчик мира» - высокая женская причёска, про которую Люся в пьесе говорит: «В середине гладко, а по кругу такие кудряшки шли».</li></ul>
Предметы одежды	<ul style="list-style-type: none"><li>• Туфли на «манной каше» - обувь, на которую «наваривалась» высокая платформа из каучука. Изготавливались стилигами вручную или заказывались у сапожников.</li><li>• Брюки «дудочкой» - сильно зауженные брюки.</li><li>• Намыленные брюки - те же брюки «дудочкой», которые надевались на намыленные ноги. По легенде, дружинники,</li></ul>

	<p>охотившиеся за стилиагами, в профилактических целях вспарывали эти брюки бритвой.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Галстук с драконами - среди стилиаг были крайне распространены галстуки кричащей расцветки. Один из наиболее популярных - галстук «пожар в джунглях», подаренный Славкину его другом для спектакля «Взрослая дочь молодого человека».</li> <li>• Пиджак «плечи на вате» - мужской пиджак с неестественно высокими ватными подкладками в плечах.</li> <li>• Зелёная велюровая шляпа - очередной традиционный атрибут настоящего стилиаги.</li> </ul>
Сленг	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Чувачки (м.р.), чувихи (ж.р.), чувырлы (ж.р.) - дружеское обращение к стилиагам.</li> <li>• Кочумать - замолчать.</li> <li>• Пенёк - косный, заурядный, скучный, с точки зрения стилиаг, человек. Нередко употребляется в значении «глупый».</li> <li>• Хилять - ходить, прогуливаться.</li> <li>• Бродвей - ул. Горького в Москве.</li> <li>• Выдавать стилем/танцевать стилем - петь или танцевать в манере стилиаг.</li> </ul>
Кумиры эпохи, запрещенные на территории СССР	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Хэм - американский писатель Э. М. Хемингуэй, культовая фигура для молодежи второй половины 1940-1950-х гг.</li> <li>• Элла - Э. Фицджеральд, джазовая вокалистка. Примечательно, что в пьесе Бэмс назвал свою дочь Эллой в честь любимой певицы.</li> <li>• Луи - Л. Армстронг, джазовый трубач и вокалист.</li> <li>• Гленн Миллер - американский музыкант, руководитель свингового оркестра.</li> <li>• Пикассо - П. Пикассо, французский художник испанского происхождения, один из любимых героев стилиаг.</li> <li>• Чюрленис - М.К. Чюрленис, литовский художник и композитор.</li> </ul>

Музыка	<ul style="list-style-type: none"><li>• «Падн ми бойз, из дет де Чаттануга-чуча?» - знаменитая композиция Гленна Миллера «Chattanooga choo choo», ставшая лейтмотивом пьесы.</li><li>• Музыка на костях - пластинки, которые изготавливались стилиягами из рентгеновских снимков. Про одну из таких пластинок герои пьесы вспоминают: «Берцовая кость с переломом шейки бедра в двух местах». Достать подобную пластинку было очень сложно и, как говорит один из героев пьесы, «материал», т.е. рентгеновский снимок, приходилось искать самостоятельно.</li><li>• «Расскажи, о чем тоскует саксофон» - «Венгерское танго» на слова Д. Зелёного, негласный гимн стилияг.</li><li>• «А мой пиджак, а канареечного цвета, / Тот не чувак, кто не носит узких брюк...» - фрагмент песни из студенческого фольклора стилияг.</li><li>• «Джонни, парень из Чикаго» - слова из песни «Джонни Кашалот»: «Появился парень, стильный и красивый, / Парень из Чикаго - Джонни Кашалот».</li></ul>
--------	--

Как мы видим, Славкин включает в пьесу много элементов культуры стилияг, органично встраивая эти атрибуты в воспоминания героев о своей молодости. Важно напомнить, что драматург был первым, кто решился в советское время поднять тему этой эпохи, актуализировать термин «стилияги». Издать эту пьесу и добиться постановки было для Славкина принципиально важным. Он хотел оправдать незаслуженно гонимых стилияг, показать красоту и легкость их культуры, но главное - особый тип мышления этих людей, для которых на первом месте была свобода.

Стоит теперь сказать несколько слов о постановке Анатолия Васильева. Многие источники указывают на то, что режиссёр старался максимально точно изобразить быт своих современников, поэтому актёры, готовясь к ужину, нарезали на сцене салаты, чистили овощи и выпивали - все это вызывало бурную реакцию у зала, ведь было так похоже на жизнь! Для большего эффекта Васильев работал с историко-культурным пластом спектакля: проводил многочисленные репетиции танцев, приглашал бывших стилияг беседовать с актёрами, собирал знаковые предметы одежды, пластинки, сделанные из рентгеновских снимков, и многое

Образы запрещенной культуры в пьесе В. Славкина...

другое. Он старался приблизиться к этой культовой эпохе, чтобы актёры могли органично чувствовать себя в пространстве пьесы.

Спектакль 1979 г. стал знаковым для уходящего десятилетия и сенсацией целого театрального сезона. Актёрам удалось почувствовать свободу, которая парадоксальным образом главенствовала в порицаемой субкультуре. Несмотря на цензурные запреты, спектакль был выпущен и, более того, принят публикой. Многие зрители неоднократно посещали его, а знаменитая песня «Падн ми бойз» еще несколько лет звучала на каждом углу улицы Горького, как прежде, во времена беззаботных стилинг. Лёгкий, живой спектакль, пронизанный ностальгией, оказался сильнее застойной цензуры и совершил своего рода революцию. Тема стилинг перестала являться табу в советском обществе, а невинные выходки этого поколения находили теперь сочувствие у современников. «Да, Бэмс, это жизнь» - словно рефрен, повторяет Люся в спектакле, надевая на Бэмса яркий берет. В это время у зрителя не остаётся никаких сомнений в том, что перед ним - настоящая жизнь и история маленькой эпохи, о которой наконец-то можно говорить свободно.

#### Библиография

*Славкин В.И.* Памятник неизвестному стилинге: воспоминания на фоне пьесы «Взрослая дочь молодого человека». М: Артист. Режиссер. Театр, 1996.

## «Евгений Онегин»: отр. «Финал гремит; пустеет зала»

Александр Анисимов (образовательная программа «Филология»)

В строфе из «Отрывков из Путешествия Онегина» «Финал гремит; пустеет зала» Пушкин придерживается рифмовки, свойственной онегинской строфе – *abab ccdd effe gg* (с чередованием мужских и женских рифм *жмжм жжмм жммж мм*). В статье «Онегинская строфа»<sup>1</sup> Л.П. Гроссмана написано, что обычно первая часть онегинской строфы делится на два катрена, тогда как вторая часть может делиться либо на ещё один катрен и коду, либо на два терцета<sup>2</sup>. Здесь вторую часть сонета синтаксически оправданнее делить на два терцета – строка 11 заканчивается первой частью сложного предложения «Луна взошла, / Прозрачно-лёгкая завеса / Объемлет небо».

Гроссман также пишет, что онегинская строфа разделяется на две – «восходящую» и «нисходящую» – части. То же можно сказать и о анализируемой строфе: 8 строк отделены от 6 следующих. Это деление подчеркнуто на нескольких уровнях.

Во-первых, на лексическом уровне. В первой части используются варваризмы («финал», «зала», «мотив», «речитатив», а вместо слова «Италия» использовано поэтическое «Авзония»), а во второй их совсем нет и, более того, есть архаизмы («бездыханна», «завеса»). Также можно заметить, что в первой части глаголы подчёркивают «шум» («гремит», «пустеет», «шумя», «торопится», «побежала», «поют», «затвердив», «ревём»), тогда как во второй части глаголы отображают «спокойствие» («спит», «взошла», «объемлет», «молчит»). Единственное исключение – последнее слово строфы – «шумит».

Во-вторых, на синтаксическом уровне. Первая часть – одно сложное предложение (в которое входит шесть простых предложений «финал гремит», «зала пустеет», «разъезд торопится», «толпа побежала», «сыны поют», «мы ревём»), тогда как во второй части – четыре предложения (в которых можно выделить безглагольное («но поздно»), и пять простых («Одесса спит», «луна взошла», «завеса объемлет», «всё молчит» и «море шумит»). В первой части нет анжамбеманов, тогда как почти во всех предложениях второй части они есть («И бездыханна и тепла / Немая ночь», «прозрачно-лёгкая завеса / Объемлет небо»). Также разделяет две части и различное использование порядка слов в предложениях. Первый катрен

<sup>1</sup> Гроссман Л.П. Онегинская строфа / Гроссман Л.П. Пушкин: Этюды о Пушкине. Пушкин в театральных креслах. / Гроссман Л.П. Полное собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М.: Современные проблемы, 1928. С. 136.

<sup>2</sup> Там же. С. 142.

«Евгений Онегин»: отр. «Финал гремит; пустеет зала»

начинается с хиазма («финал гремит» – существительное перед сказуемым, «пуста зал» – наоборот). Затем идёт поставленное перед основой «торопится разъезд» (также инверсированной) деепричастие «шумя» (на этом слове, отделённом запятой и стоящем на первой ударной позиции в строке, оказывается сосредоточено внимание читателя). В следующем простом предложении основа «толпа побежала» оказывается разделена обстоятельством «на площадь» (так акцент делается и на подлежащем, и на сказуемом), после чего поставлен стих «при блеске фонарей и звезд» (так оказывается выделено описание улицы). Потом в двух стихах ставится фраза, основа предложения которой – «сыны поют» – разделяется дополнением и эпитетом «Авзонии счастливой» и обстоятельством «слегка», а у дополнения «мотив» появляется придаточное «его невольно затвердив». Завершается первая часть противопоставленным «сынам Авзонии» предыдущим стихом «А мы ревом речитатив», построенным по обычной схеме «подлежащее – сказуемое – дополнение» (что, после достаточно сложноустроенных фраз об итальянцах и с использованным сказуемым «ревом», усиливает комический эффект). Вторая часть строфы начинается с короткого безличного предложения «но поздно», после которого (перед вторым ударным слогом) поставлена точка, а значит делается пауза – тогда как в первой части все простые предложения отделялись друг от друга запятыми и точками с запятыми. Резкий переход от быстрого, «речитативного» описания разъезда после оперы к описанию ночной Одессы соотносится со сменой интонации автора. Стихи 9–13 устроены похоже – во вторых частях 9, 11 и 13 стихов поставлены основы («Спит Одесса», «Луна вошла», «Всё молчит»). Стихи 10 и 12 связываются со стихами 11 и 13 (определениями «и бездыханна и тепла» к подлежащему «ночь» и анжамбеманом «завеса / объемлет»). Стих 14 отделён от предыдущих и выделяется частицей «лишь». Все эпитеты во второй части строфы стоят перед существительными, на которые, соответственно, падает логическое ударение («и бездыханна, и тепла нема ночь», «прозрачно-легкая завеса»), единственное место, где этот порядок нарушен – словосочетание «море Черное», в котором акцент сделан именно на названии.

Описание оперы начинается за две строфы до анализируемой «Финал гремит, пустеет зала», в строфе «Но уж темнеет вечер синий». В строфе «Финал гремит...» показан разъезд слушателей оперы Россини, однако если, например, в предыдущей строфе выделяется несколько посетителей, то здесь все объединены в «толпу», но выделяются поющие «сыны Авзонии» – то есть итальянцы, которых было достаточно много в Одессе того времени – и ревущие «мы», видимо, соотечественники Пушкина. Однако во второй части строфы Пушкин не изображает людей вовсе – он переходит к описанию спящей Одессы. В описании надо

«Евгений Онегин»: отр. «Финал гремит; пустеет зала»

отметить акцент на тишине, немоте ночи («тихо спит», «бездыханна», «немая», «все молчит»). Но при этом автором выделяется шумящее Черное море. Строфа начинается с шума разезда толпы, а заканчивается шумом моря, природы, так получается кольцевая композиция текста. Также можно отметить соотнесение этого эпизода с эпизодом в театре в первой главе. В изображении петербургского театра нет и намёка на описание природы. В начале романа Онегин приходит в театр и уходит из него до конца представления (22 строфа первой главы), до того, как «пуста зала», так что он видит лакеев, кучеров, коней (описывается не толпа покидающих театр людей, а изображённые с помощью анафоры «ещё» ждущие господ лакеи и кучеры), тогда как в опере в «Путешествии Онегина» автор, хоть и кратко, описывает именно финал, как толпа выходит из театра на площадь. С этими строфами можно соотнести и уже упоминавшийся образ фонарей, который в «Путешествии Онегина» оказывается дополнен звёздами: в первой главе «Еще снаружи и внутри / Везде блистают фонари», в «Путешествии Онегина» – «При блеске фонарей и звезд».

Образ фонаря, который в строфе «Финал гремит...» является частью мира толпы, появляется в 22 строфе второй главы, в которой автор описывает (иронизируя над элегическим стихом) чувства Ленского к Ольге: «И ночь, и звезды, и луну, / Луну, небесную лампаду», а в конце насмешливо добавляет: «Но нынче видим только в ней <вечерней тьме> / Замену тусклых фонарей». Здесь появляется луна, образ которой был свойственен жанру элегии, но над ним автор насмехается (слово «луну» повторяется в конце стиха, с него же начинается следующий, в котором ещё раз описывается она же, но как «небесная лампада»). В «Путешествии Онегина» луна «восходит» (одно действие без дополнительных описаний луны), ироничности во второй части стиха вовсе нет, а фонари остаются в части про толпу.

Большая часть «Отрывков из путешествия Онегина» была написана в 1829–1830 годах<sup>3</sup>, однако строфы про Одессу были написаны Пушкиным в 1825 году в Михайловском (после того как была написана 4 глава<sup>4, 5</sup>) и изначально должны были стать частью 7 главы (так они были изданы в 1827 году в журнале «Московский вестник», с заголовком «Одесса» и подзаголовком «Из седьмой главы «Евгения Онегина»»<sup>6</sup>; в том же 1827 началась работа и над 7 главой, с которой должна была начаться 2 часть «Евгения Онегина»). Сам Пушкин жил и

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1983. С. 374.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 110.

<sup>6</sup> Пушкин А. С. Одесса // Московский вестник. 1827. № 6. С. 113–118.

«Евгений Онегин»: отр. «Финал гремит; пустеет зала»

работал в Одессе с лета 1823 года до лета 1824 года<sup>7</sup>, тогда как события 6 главы завершаются весной 1821 года<sup>8</sup>, значит, встреча Онегина и автора должна была произойти примерно спустя два года. В статье «Путешествие Онегина» и одесская тема в русской литературе первой трети 19 века<sup>9</sup> С.Я. Боровой обобщает описание Пушкиным Одессы до 4 тем – «общая картина города, в которой наибольшее место занимает порт, внешняя торговля; пестрота, многонациональное население города; замечания о городском быте (недостаток воды, пыль, отсутствие садов и др.); сцена в итальянской опере»<sup>10</sup>.

В изданных одесских строфах нет Онегина – повествование идёт только от лица автора. В ранней редакции следующей строфы Онегин сначала вспоминается («Итак, я жил тогда в Одессе / Среди новоизбранных друзей, / Забыв о сумрачном повесе, / Герое повести моей. / Онегин никогда со мною / Не хвастал дружбой почтовою»), а затем и появляется сам («Неприглашенным привиденьем»), но через строфу происходит разлучение автора и Онегина (автор уехал «в тень лесов Тригорских», Онегин «Пустился к невиским берегам»). Можно сказать, что Онегин практически не описывается в этих строфах, но нужно заметить несколько важных изменений в характере описания Онегина. Во-первых, автор использует слово «повеса», которое было употреблено в самом начале романа, но добавляет к этому эпитет «сумрачный». Во-вторых, примечательно его описание перед отъездом: *«очень охлажденный / И тем, что видел, насыщенный»*, что подразумевает, что мы знаем события романа, имевшие место до седьмой главы (в 45 строфе первой главы автор выделял в Онегине «его черты, / Мечтам невольная преданность, / Неподражательная странность / И резкий, *охлажденный* ум»). Также в первом авторском примечании, в котором упомянут Чайлд-Гарольд, отмечена «черта *охлажденного* чувства»).

Отсутствие Онегина в предыдущих одесских строфах может быть отображением того, как автор забыл о «герое <своего> романа». Подобное отмечает Шкловский в статье «Пушкин и Стерн»<sup>11</sup>, описывая, как в первой главе Пушкиным строится повествование: «сперва по-стерновски мы получаем фразу из середины, потом описание обстановки героя, обстановка развертывается и оттесняет его, входит тема «ножек», наконец, поэт возвращается к своему

<sup>7</sup> Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. С. 83.

<sup>8</sup> Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 23.

<sup>9</sup> Боровой С.Я. «Путешествие Онегина» и одесская тема в русской литературе первой трети XIX века // Пушкин на Юге: Труды Пушкинской конференции Одессы и Кишинева: В 2 т. Т. 2. Кишинев: Штиинца, 1961. С. 265–288.

<sup>10</sup> Там же. С. 275.

<sup>11</sup> Шкловский В.Б. «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин: Эпоха, 1923. С. 211.

«Евгений Онегин»: отр. «Финал гремит; пустеет зала»

герою»<sup>12</sup>, но в одесских строфах «Путешествия Онегина» самого Онегина практически нет. Более того, строфа «Финал гремит...» была предпоследней строфой в изданиях «Евгения Онегина», выпущенных при жизни Пушкина (потому что именно «Отрывками из путешествия Онегина» заканчивались печатные варианты романа – это замечают, например, В.В. Набоков<sup>13</sup> и Ю.Н. Тынянов<sup>14</sup>). Последней же строфой «Отрывков из путешествия Онегина» была строфа «И так, я был тогда в Одессе», состоящая лишь из этого предложения. Фразы «Я жил тогда в Одессе пыльной», «А где, бишь, мой рассказ несвязный? / В Одессе пыльной, я сказал» и «Итак, я жил тогда в Одессе...» ведут к тому, что должен начаться рассказ о «герое романа», но этого не происходит. Так, в конце приключения Онегина (и романа «Евгений Онегин») сам Онегин не появляется, вопреки ожиданиям читателя.

Набоков считал, что последняя строка совпадает с примечанием Пушкина «писано в Одессе», данным в 50 строфе первой главы к слову море в отрывке «Придет ли час моей свободы? / Пора, пора! — зываю к ней; / Брожу над морем, жду погоды, / Маню ветрила кораблей», что «образует один из композиционных кругов»<sup>15</sup>. Такой конец, вкупе с аналогией образов театра и оперы, приводит к мысли о том, что даже «отрывками» Пушкин смог добиться кольцевой композиции в своём романе.

---

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 631.

<sup>14</sup> Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 52–78.

<sup>15</sup> Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 631.

«Евгений Онегин»: отр. «Финал гремит; пустеет зала»

#### Библиография

- Пушкин А.С.* Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана. Т. 4. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 5–200.
- Пушкин А.С.* Одесса // Московский вестник. 1827. № 6. С. 113–118.
- Боровой С.Я.* «Путешествие Онегина» и одесская тема в русской литературе первой трети XIX века / Пушкин на Юге: Труды Пушкинской конференции Одессы и Кишинева: В 2 т. Т. 2. Кишинев: Штиинца, 1961. С. 265–288.
- Гроссман Л.П.* Онегинская строфа / Гроссман Л.П. Пушкин: Этюды о Пушкине. Пушкин в театральных креслах // Гроссман Л.П. Полное собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Современные проблемы, 1928. С. 130–180.
- Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1983.
- Лотман Ю.М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 21–184.
- Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПБ, 1998.
- Тынянов Ю.Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 52–78.
- Шкловский В.Б.* «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин: Эпоха, 1923. С. 199–220.

## Полемика вокруг скульптурной группы

### «Лаокоон и его сыновья». Споры об искусстве

Анастасия Зинченко (образовательная программа «Филология»)

В 1755 году Иоахим Винкельман публикует «Мысли о подражании древним», а в 1764 – «Историю искусств древности», куда входят «Малые произведения», написанные им в период с 50-х по 60-е годы. Эти труды непосредственно влияют на целый пласт немецкой интеллектуальной истории: эстетические и философские концепции. Концепция, положенная в основу взгляда Винкельмана на искусство, отражена в идеях Шопенгауэра о познании истинной сущности мира.

«История искусств древности» (1764) производит переворот гуманитарной мысли второй половины XVIII века. Винкельман пишет историю нарративного содержания о происхождении, развитии и упадке истории искусства. По сути, он закладывает начало искусствоведческой науки как целостного процесса. Вследствие чего само искусство соединяется в одно целое, без деления на *искусства* (мн.ч.).

Основным принципом для Винкельмана является «аутопсия» или непосредственное изучение субъектом определенного объекта через собственные наблюдения. Чтобы понимать древнее искусство, надо его изучать самостоятельно, то есть необходим непосредственный контакт с произведением, чтобы удостовериться в его подлинности, изучить все детали, прочувствовать его красоту и целостность.

Винкельман акцентирует внимание на том, что, с одной стороны, древнее искусство является образцом для современного художника, а с другой – продуктом неповторимого сочетания факторов, так как имеет в своей основе уникальный расцвет культуры, однажды произошедший и больше уже не повторившийся. Таким образом, в концепции искусствоведа прослеживаются некоторые противоречия, на которые, в том числе, указывает Лессинг в последних главах его трактата «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» (1766), посвященного различиям между живописью и поэзией. Однако, одной из важных задач данного произведения является выражение противоположного мнения относительно скульптурной группы «Лаокоон и его сыновья», о которой довольно подробно пишет Винкельман: сначала в «Мыслях о подражании...», а затем и в «Истории искусств...».

Полемика вокруг скульптурной группы «Лаокоон и его сыновья»...

Вследствие данной полемики скульптура становится важным объектом изучения для многих философов и мыслителей.

Винкельман утверждает, что статуя Лаокоона относится к эпохе Древней Греции. Перед тем, как представить читателю полноценное описание скульптурной группы, искусствовед несколько раз упоминает ее в некоторых главах «Истории...». Так, к примеру, при описании «древнейшего стиля» выполнения скульптурных произведений в четвертой главе первой части Винкельман пишет: «...создатель Лаокоона, живший несомненно, в пору расцвета искусства, пользовался буравом при отделке волос, лица и складок одежды»<sup>1</sup>. Словосочетание «расцвет искусства», а также наречие «несомненно» дают достаточные основания говорить об уверенности Винкельмана в том, что Лаокоон был создан не в Римское время, в эпоху Александра Великого, когда искусство греков было в точке высшего совершенства. Кроме того, в четвертом отделе, посвященном «технической стороне греческой скульптуры»<sup>2</sup>, искусствовед описывает два различных способа обработки камня у древних: либо резцом без полировки, либо полноценная полировка. В качестве примеров первого типа обработки в ряде таких скульптур, как «Боргезский боец работы Агасия»<sup>3</sup> и «кентавр, находящийся на Вилле Боргезе»<sup>4</sup>, автор называет и Лаокоона. Более точное описание времени создания скульптуры Винкельман дает на страницах 245-248 «Истории...», во второй главе второй части. Он упоминает о пьедестале статуи, который находит кардинал Алессандро Альбани в 1717 году и на котором находится надпись, говорящая об авторах Лаокоона как об отце и сыне (создателями считаются родосцы Аполлодор, Агександр и Афанофор. Запись на найденном пьедестале гласит «Афанафор, сын Агександра, родосец, сделал»<sup>5</sup>), а также о прочих тонкостях, подтверждающих мнение Винкельмана о принадлежности Лаокоона ко времени древних. Лессинг не согласен с этим утверждением, полагая, что художники, создавшие эту скульптуру, жили «при первых императорах»<sup>6</sup>. Он опирается также на форму глагола «сделать» в прошедшем времени, но в противоположную сторону: по Лессингу глагол говорит как раз о позднем времени жизни скульпторов. Надо сказать, что оба аргумента не имеют достаточного и полноценного обоснования. Лессинг приводит еще несколько доказательств.

---

<sup>1</sup> Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения. Спб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. С. 162.

<sup>2</sup> Там же. С. 182.

<sup>3</sup> Там же. С. 184.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. С. 246.

<sup>6</sup> Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Лессинг Г.-Э. Избр. произведения. М.: Гослитиздат, 1953. Гл. XXVII. С. 502.

Полемика вокруг скульптурной группы «Лаокоон и его сыновья»...

Среди них есть утверждение, которое опирается на свидетельства Павсания, который путешествовал по всей Греции и не упомянул о «Лаокооне». Лессинг удивляется, как такое произведение могло ускользнуть от глаз путешественника.

У Винкельмана два описания скульптурной группы. Изначально оно было включено в «Мысли о подражании древним», а затем искусствовед дает более подробную характеристику в «Истории искусств древности». В первую очередь Винкельман отмечает общее спокойствие и величие всей фигуры жреца, который, при этом, испытывает ужасные муки. Боль, которая пронзает его тело, прослеживается в сухожилиях и мускулах, а особенно – в «мучительно втянутом животе»<sup>7</sup>. Для искусствоведа самым главным во всей скульптуре является сочетание телесных страданий со спокойствием и величием выражения лица, передающего «великую и зрелую душу Лаокоона»<sup>8</sup>. В его лице и всей позе нет ярости. Парадокс заключается в том, что сюжет, который взят за основу создания скульптурной группы, предполагает ужасающую мучительную смерть всего семейства. Но скульптурная группа выражает не только страдание: «художник, чтобы слить воедино характерное и благородное начала души, сообщил фигуре такое движение, которое ближе всего было бы состоянию покоя при столь сильном страдании»<sup>9</sup>. Таким образом, на первый план вынесено стоическое спокойствие Лаокоона. В «Истории...» Винкельман продолжает эту мысль. Он пишет уже об «осознанном старании противопоставить страданию всю силу своего духа»<sup>10</sup>. Кроме того, Винкельман довольно смело интерпретирует такой стоицизм тем, что Лаокоон заботит скорее состояние детей, чем его собственное (Об этом нельзя заключить из скульптуры, не зная миф. Соответственно, в такой интерпретации выражается один из основных принципов учения Винкельмана: принцип герменевтики, который предполагает невозможность понимания античного памятника без понимания смысла изображения, которое, в свою очередь, должно опираться на определенный исходный мифологический сюжет. Винкельман, несомненно, миф знал хорошо, поэтому был вправе именно так интерпретировать изображение жреца).

Искусствовед обращает внимание на наготу героев. Он считает, если бы Лаокоон был одет, то противостояние спокойствия души и телесных мук было бы не так заметно. Лессинг полемизирует с Винкельманом. Он выражает следующую точку зрения: несмотря на то что у Вергилия Лаокоон в полном жреческом облачении, художники сделали его обнаженным. Связано это с подчинением всего искусства красоте, а не общим приличиям, которые

<sup>7</sup> Винкельман И.И. Указ. соч. С. 315.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. С. 316.

<sup>10</sup> Там же. С. 247.

Полемика вокруг скульптурной группы «Лаокоон и его сыновья»...

предполагают одеяния. Греки отступают от канона с целью усиления эффекта, производимого красотой тела на зрителя. Несогласие Лессинга связано, в первую очередь, с тем, что он придерживается точки зрения о создании данной скульптуры уже во времена Вергилия, творчество которого и служит образцом. Философ уверен, что художники за основу взяли небольшой эпизод из поэмы поэта. Это различие во взглядах относительно времени происхождения является одной из основных точек в данной полемике. Таким образом, Винкельману важно, как в Древней Греции относились к обнаженному телу. У Лессинга эта проблема рассматривается в контексте древнеримских законов искусства и государства.

В XI главе «Лаокоона, или о границах...» Лессинг довольно подробно объясняет, почему именно Вергилий служил основой для подражания при создании скульптуры, а не наоборот. «Гораздо важнее представить себе сначала эту картину в воображении, нежели выразить ее потом в словах. Наоборот, если художник взял это расположение фигур у поэта, за ним бы оставалась еще значительная заслуга, хотя бы замысел не принадлежал ему. Ибо выразить что-либо в мраморе бесконечно труднее, нежели выразить в слове, и потому мы всегда готовы простить художнику некоторые недостатки в замысле, поскольку находим у него достоинства в исполнении»<sup>11</sup>. Так, Лессинг выражает принципы, на которых в том числе строится различие между поэзией и изобразительным искусством, выделяя и сохраняя преимущества и поэта, и скульпторов. Объяснение Лессинга довольно спорное и, скорее, притянутое к основной задаче его труда. Впоследствии об этом в своей статье «Lessing Contra Winckelmann» (1986) напишет Виктор Рудовский: «...the real purpose of Laokoon was not to define the nature of Greek character, but to establish the boundaries between poetry and the plastic arts. Although Lessing's failure to acknowledge what was said on this topic in *Geschichte* amounts to a conscious misrepresentation of Winckelmann's aesthetic philosophy...»<sup>12</sup>. Таким образом, Лессингу было необходимо сохранить провокационное начало статьи, которую он начинает именно с полемики о Лаокооне, чтобы вызвать общественный резонанс и привлечь внимание к собственным рассуждениям о различиях поэзии и живописи.

Самым обсуждаемым и неоднозначным в «Лаокооне» является отсутствие выражения крика у жреца. Винкельман пишет: «Он отнюдь не испускает ужасного вопля, как поэт Вергилий о своем Лаокооне. Рот его раскрыт не настолько, сколько нужно для крика; это, скорее, трепетный и сдавленный вздох»<sup>13</sup>, «горестный стон, который он сдерживает вместе с

<sup>11</sup> Лессинг Г.-Э. Указ. соч. С. 432.

<sup>12</sup> Rudowski V.A. Lessing Contra Winckelmann // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1986. Vol. 44. № 3. P. 235–243.

<sup>13</sup> Винкельман И.И. Указ. соч. С. 315.

Полемика вокруг скульптурной группы «Лаокоон и его сыновья»...

дыханием»<sup>14</sup>. Лессинг согласен с Винкельманом, что страдание Лаокоона на его лице выражено не так напряженно, как предполагает такая сильная боль. Однако философа не устраивает, что искусствовед сравнивает страдания Лаокоона со страданиями Филоклета, который все же страдает иначе и производит иное впечатление. Лессинг отмечает, что для грека выражать свои эмоции и боль совершенно нормально: оплакивать усопшего, страдать по погибшим. Он объясняет, что телесная боль составляет немалую долю страданий, испытываемых героями: к примеру, «Филоктет» и «Умиравший Геракл». Предполагается, что Софокл написал пьесу «Лаокоон», но она не сохранилась. По небольшим упоминаниям, его герой не был большим стойком, чем Филоктет или Геракл, поэтому причина отсутствия выражения крика не в стоицизме. Лессинг, как уже было сказано, определял красоту как высший идеал изображения, к которому стремились древние художники. Боль, которую испытывает Лаокоон, несовместима с красотой. Если жрец был бы изображен с открытым кричащим ртом, он был бы отталкивающим и неприятным, на него не захотелось бы смотреть. Кроме того, искусство может изобразить лишь момент. Если в скульптуре передать момент наивысшего напряжения, то это не даст работать воображению. К тому же, стойкий человек не может кричать безостановочно, а художникам пришлось бы запечатлеть жреца в вечном эмоциональном порыве, издающем «немой звук». Кричащий Лаокоон производил бы небольшой и единичный эффект на смотрящего, но при последующем взгляде он вызывал бы отторжение и смех. Именно в этом Лессинг видит основную причину «сдержанности» Лаокоона.

Скульптурная группа «Лаокоон и его сыновья», которую можно увидеть в музеях Ватикана в Риме, до сих пор поражает своей красотой и противоречивостью. Эта скульптура стала предметом споров второй половины XVIII века и начала XIX. К ней возвращались и возвращаются. Трактаты и деятельность Винкельмана способствовали развитию полемики об искусстве, в которую включено исследование «Лаокоона...». Все это дало толчок к развитию искусствоведческой науки, без которой, вероятно, само античное наследие не было бы сохранено в той форме, в которой мы его видим сейчас, а исследования XVIII века легли в основу представлений о том, как понимать и воспринимать не только искусство античности, но и взаимосвязь его с искусством современности.

---

<sup>14</sup> Там же. С. 247.

Полемика вокруг скульптурной группы «Лаокоон и его сыновья»...

#### Библиография

*Rudowski V.A.* Lessing Contra Winckelmann // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1986. Vol. 44. № 3. P. 235–243.

*Винкельман И.И.* История искусства древности. Малые сочинения. Спб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000.

*Лессинг Г.-Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // *Лессинг Г.-Э. Избр. произведения*. М.: Гослитиздат, 1953. С. 385–516.

## Анализ стихотворения А.А. Блока

### «Ты – как отзвук забытого гимна...»

*Александра Захарова* (образовательная программа «Филология»)

«Ты – как отзвук забытого гимна...» (1914) написано в день знакомства Блока с Л.А. Дельмас, исполнявшей партию Кармен в опере Ж. Бизе, и посвящено певице, как и весь цикл стихов «Кармен». Отметим, что и до этой встречи поэта волновал романтический образ цыган, распространённый в литературе XIX в. и в творчестве Ап. Григорьева, оказавшем на Блока большое значение. «Бурю цыганских страстей»<sup>1</sup> Блок запечатлел ещё в «По берегу плёлся больной человек...» (1903), «Потеха! Рокочет труба...» (1905) и других ранних текстах. Однако только после знакомства с Дельмас образ Кармен сложился в своей целостности. От возвышенной Прекрасной Дамы и от Незнакомки, от которой «веет древними поверьями»<sup>2</sup>, Блок перешёл к опасной и страстной героине-цыганке из «другого» мира.

С этим переходом усилилось противопоставление дисгармоничного мира, в котором существует герой («бытового»), «идеальному» миру музыки и поэзии, которому принадлежит Она. Так в стихотворении «чёрная и дикая судьба» героя противопоставляется «беззакатному и жгучему дню», «синему, синему, певучему, певучему» краю цыганки Кармен. По мнению М.Ю. Лотман и З.Г. Минц, этот мотив схож с тем, что развивается в поэзии Ап. Григорьева, где характерными чертами цыганской песни являются «страсть, напряженность эмоционального выражения личного чувства»<sup>3</sup> по поводу «мелочи бытового существования»<sup>4</sup>.

Музыкальные образы пронизывают всё стихотворение: «отзвук забытого гимна» (намёк на уже забытую торжественную песню, когда-то сопровождавшую лирического героя), «бубен весны», гитара, «дивный и странный» голос. Возможно, на появление этих образов, повлияли обстоятельства написания текста – блоковская Кармен обрела свои черты благодаря музыке, которую слышал поэт, – опере Бизе и голосу Дельмас. Тогда весьма вероятно, и что цыганка в «Ты – как отзвук забытого гимна...» стала «бубном весны» (в «Там, в ночной завывающей

---

<sup>1</sup> Цитаты из стихотворения приводятся по: *Блок А.А.* «Ты – как отзвук забытого гимна...» // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 153–154. Цитаты из других текстов Блока – по этому же изданию с указанием тома.

<sup>2</sup> *Блок А.А.* Незнакомка. Т. 2. С. 123.

<sup>3</sup> *Лотман Ю.М., Минц З.Г.* «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллин: Александра, 1993. С. 259.

<sup>4</sup> Там же.

стуже...» (1905) – «бубен метели») не только из-за того, что поэт хотел усилить метафору зарождающихся чувств («весна» традиционно символизирует пробуждение чувств), но и потому что Блок увидел Карменситу в исполнении Дельмас именно весной. С другой стороны, все упомянутые выше музыкальные образы, несомненно, связаны с текстом одноименной новеллы П. Мериме, где испанская цыганка Карменсита поёт и играет на бубне.

Итак, музыкальность стала одной из характерных черт новой блоковской героини, ведь и само её имя с испанского значит «песня», и мир, из которого она пришла, особенен тем, что он «певучий, певучий». Эта важная для образа Кармен связь с музыкой сохранится в творчестве Блока и в «Двенадцати» (1918). Звук гитары и бубна, низкий голос, поющий цыганские романсы, превратятся в сменяющие друг друга звуки марша, песенный речитатив и частушки. «Носителем “духа музыки”, “страсти” для Блока 1910-х гг. была “цыганка”, “Кармен”»<sup>5</sup>, в «Двенадцати» этот «дух музыки» станет характерной чертой людей, принадлежащих к революции.

Помимо связи с музыкой важной особенностью «Ты – как отзвук забытого гимна...» является соотнесение образа лирической героини с прошлым героя – «блаженными временами». Этот мотив тоже можно интерпретировать с точки зрения биографического контекста. Третья книга «лирической трилогии», которой принадлежит стихотворение, представляет, по замыслу Блока, «синтез»<sup>6</sup> символизма где соединяются два полярных творческих этапа («Стихи о Прекрасной Даме» и декадентство «Возмездия» и «Города»). Так образ испанской цыганки словно заставляет героя, отождествляемого с самим Блоком, вспомнить о молодости и увлечении философскими идеями Вл. Соловьева («забытом гимне») и ощутить весь «мрак» настоящего (о котором повествуется во второй книге «трилогии»). Поэтому герою «печально и дивно» – Кармен служит воспоминанием о прошлом, которое не вернуть. С другой стороны, печаль героя вызвана недоступностью Кармен, – она лишь невероятный «сон», который видит герой.

Мотив сна важен для всей поэзии Блока – он передаёт ощущение недостижимой мечты, противоположен реальному, неидеальному миру. Ещё в первой книге «трилогии» мотив сна встречается, к примеру, в стихотворении «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене...» (1898). Здесь, как и в «Ты – как отзвук забытого гимна...», он связан с грёзами об артистке:

<sup>5</sup> Лотман Ю.М., Минц З.Г. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока. С. 293.

<sup>6</sup> Кузнецова О.А. История формирования лирической трилогии Блока // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 385.

Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене,  
Безумная, как страсть, спокойная, как сон,  
А я, повергнутый, склонял свои колени,  
И думал: «Счастье там, я снова покорен!»<sup>7</sup>

Отметим, что сон здесь относится не только к видению лирического героя, но и к самой возлюбленной, которая сравнивается со сновидением. В «Ты – как отзвук забытого гимна...» мотив сна тоже раскрывается на нескольких уровнях. Герою грезится Кармен, сама «погружённая в сказочный сон». С нашей точки зрения, справедливо говорить о разных значениях слова «сон» в данном контексте. С одной стороны, оно употребляется в общеизвестном значении:

Спишь, змеёю склубясь прихотливой,  
Спишь в дурмане и видишь во сне  
Даль морскую и берег счастливый,  
И мечту, недоступную мне.

Здесь используется традиционный для романтической лирики мотив сна о родном крае, который особенно ярко проявляется в стихотворениях М.Ю. Лермонтова (вспомним «На севере диком стоит одиноко...» или «Сон»<sup>8</sup>). Так сон героини позволяет ввести тему её принадлежности «другому», лучшему миру, недостижимому для героя. Когда же в стихотворении говорится о «непробудных и диких снах» лирического героя, то подразумеваются его грёзы и страстные мечты о недоступной Кармен. Похожей семантикой обладает слово «сон» и в следующих строках: «и проходишь ты в думах и грёзах <...> погружённая в сказочный сон». Если понимать «сон» здесь как состояние «не-бодрствования», то совершенно непонятно, как вообще можно идти, в нём пребывая, – в данном случае лирическая героиня погружена в свои мечты и мысли.

Кармен в «Ты – как отзвук забытого гимна...», на первый взгляд, мало в чём схожа с героиней новеллы Мериме, с сюжетом которой Блок, несомненно, был знаком, но сопоставительный анализ текстов позволяет выявить довольно точные цитаты: блоковская Кармен обладает «одичалой прелестью» – «то была странная и дикая красота»<sup>9</sup> (Мериме). Из новеллы переходит и идея о сопоставлении края Кармен с раем: «...и любимый, родимый свой край <...> неподвижно-блаженный как рай» – аналогично «Вы из страны Иисуса в двух шагах

<sup>7</sup> Блок А.А. «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене...». Т. 1. С. 18.

<sup>8</sup> Кузнецова О.А. Комментарии // Блок А.А. Указ. соч. Т. 3. С. 880.

<sup>9</sup> Мериме П. Кармен // Мериме П. 2-е изд. СПб: А.С. Суворин, 1908. С. 21.

от рая»<sup>10</sup>. Заметим, что если в тексте Мериме Кармен происходит из места, недалёкого от рая, но сама постоянно сравнивается с Дьяволом и «чортом» («ты повстречался с чортом, да, с чортом; не всегда он черен»<sup>11</sup>), то у Блока край сопоставим с самим небесным царством, где «тишина бездыханна» и где находится «куща сплетённых ветвей» – райский сад. Таким образом, блоковская Кармен ближе к Прекрасной Даме, чем к «дьявольской» героине Мериме, она «возвышеннее» и пробуждает в душе героя жизнь, «вешний трепет, и лепет, и шелест». Блоковская Кармен – недоступная мечта, в то время как героиня Мериме – распутная женщина, которая, однако, тоже не принадлежит никому. Что остаётся в образе Кармен неизменным, так это то, что обе героини страстные и коварные (у Блока Кармен спит «змеёю склубясь прихотливой»), обе пленяют мужчин своей дикой красотой.

Образ Кармен позже перевоплотится в образ «толстоморденькой» Катьки из поэмы «Двенадцать», где Блок отойдёт от идеализируемого видения Кармен, которое представлено в «Ты – как отзвук забытого гимна...», и акцентирует внимание на низменных, «плотских» качествах героини – в поэме появятся детали портрета, указывающие на обольстительность героини: кружевное бельё, «огневые очи»<sup>12</sup>, пунцовая родинка возле правого плеча. Усилится в поэме и тема «удали бедовой»<sup>13</sup>, приблизив образ Катьки к новелле Мериме, где Кармен – хитрая контрабандистка, погубившая множество жизней. Судьба Катьки словно повторит судьбу испанской цыганки: обе будут вовлечены в «любовные треугольники», обе послужат причиной покушения на убийство любовником своего соперника, и обе героини в конце концов погибнут от рук своих мужчин. Эти схожести позволяют сопоставить образы Катьки и Кармен, утверждая, что источники образа Катьки следует искать не только в песенном фольклоре или у других авторов («Гроза» А.Н. Островского, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова, «Воскресенье» Л.Н. Толстого...), но и в творчестве самого Блока.

Как уже было сказано, «возвышенный» образ Кармен из «Ты – как отзвук забытого гимна...» в поэме сильно трансформируется, причём одна деталь, принадлежащая блоковской Кармен, появляется в «Двенадцати» уже у героя, не соотносимого нами ранее с образом Кармен.

И проходишь ты в думах и грезах,  
Как царица блаженных времен,  
С головой, утопающей в розах,

<sup>10</sup> Там же. С. 19.

<sup>11</sup> Там же. С. 31.

<sup>12</sup> Блок А.А. Двенадцать. Т. 5. С. 16.

<sup>13</sup> Там же.

Погружённая в сказочный сон.

В этой строфе единственный раз за всё стихотворение описано какое-либо активное действие – «проходишь» (стихотворение само по себе довольно номинативно), а яркая деталь – «голова, утопающая в розах» – сильно напоминает строки из поэмы:

Нежной поступью надвьюжной,  
Снежной россыпью жемчужной,  
В белом венчике из роз –  
Впереди – Иисус Христос<sup>14</sup>.

Розы – символ страсти. То есть сейчас, как и в случае с музыкой, носителем «духа страсти» сначала является Кармен, а потом герой, связанный с революцией. Заметим, что в обоих случаях происходит движение, причём Кармен и Христос не просто куда-то идут, они выделены из общего пространства текста: Кармен воплощает единственные активные действия, а Христос идёт впереди всех. Таким образом, та «возвышенная» часть образа блоковской Кармен, что не сохранилась в образе Катьки, переходит в образ Иисуса Христа, который, вероятно, ведёт красногвардейцев в тот самый «певучий, певучий край», ещё недостижимый для лирического героя стихотворения «Ты – как отзвук забытого гимна...».

---

<sup>14</sup> Блок А.А. Двенадцать. Т. 5. С. 20.

Библиография

*Блок А.А. Двенадцать* // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 5: Стихотворения и поэмы (1917-1921). М.: Наука, 1999. С. 7–20.

*Блок А.А. «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене...»* // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1: Стихотворения. Книга первая. М.: Наука, 1997. С. 18.

*Блок А.А. «Ты – как отзвук забытого гимна...»* // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 3: Стихотворения. Книга третья. М.: Наука, 1997. С. 153–154.

*Кузнецова О.А. История формирования лирической трилогии Блока* // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1: Стихотворения. Книга первая. М.: Наука, 1997. С. 385–393.

*Кузнецова О.А. Комментарии* // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 3: Стихотворения. Книга третья. М.: Наука, 1997. С. 561–884.

*Лотман Ю.М., Минц З.Г. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока* // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3: Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки Таллин: Александра, 1993. С. 246–294.

*Мериме П. Кармен* // Мериме П. 2-е изд. СПб: А.С. Суворин, 1908.

## «Vice»: размышления об изображении феномена власти в кинематографе

Мария Кушнерова, Андрей Алтухов, Даниил Морозов

(образовательная программа «Философия»)

В нашем совместном анализе фильма «Власть», вышедшего в 2018 году, мы предлагаем сразу три оптики философского рассмотрения; три подхода к преимущественно критическому осмыслению картины режиссера Адама Маккея. Этика, эстетика и политическая философия – три позиции, исходя из которых мы постарались раскрыть те, на первый взгляд неожиданные, интеллектуальные сложности, которые возникают во время просмотра фильма.

### **Андрей Алтухов. Люди в узких коридорах. Соотношение малого и большого пространства в фильме «Власть» Адама МакКея.**

Прежде чем переходить непосредственно к «Власти», начну с небольшого вступления. Предыдущий важный фильм Маккея – «Игра на понижение» («The Big Short», 2015) – рассказывал о событиях, предшествовавших глобальному экономическому кризису 2007–2008 годов. Вкратце, он был обусловлен обрушением рынка ипотечных кредитов в США, это произошло ввиду того, что очень много американцев одновременно не смогли выплатить кредиты на жилье, что повлекло за собой цепную реакцию в сложной и очень запутанной системе ценных бумаг. Сюжет фильма начинается с показа чудаковатого, но чрезвычайно одаренного управляющего инвестиционного фонда Майкла Бьюрри. Анализируя документы по ипотечным кредитам, он находит закономерность, которая в скором будущем должна привести к глобальному экономическому кризису. Он страхует больше миллиарда долларов из фонда в различных финансовых организациях, понимая, что на полученных от страховки деньгах можно значительно обогатиться. Его поведение не находит одобрения у руководства компании, оно не разделяет его опасений и находит рынок ипотечного кредитования весьма стабильным. Одновременно с Бьюрри тенденцию замечает ряд других экономистов с Уолл Стрит. Дальше по сюжету они стараются найти пути либо для извлечения выгоды, либо для вразумления общественности и предотвращения кризиса.

Маккей говорит об абсурдности кризиса. Как такая нелепая вещь как ценные бумаги (совсем не ясно, что именно это такое), человеческие ошибки, причем ошибки сравнительно

«Vice»: размышления об изображении феномена власти в кинематографе

небольшой группы людей и их недалекость, жадность могли так сильно повлиять на жизнь огромного количества людей по всему миру? Эти люди сосредоточены в небольших застекленных кабинетах, перед их лицами экраны, телефоны. Мы не понимаем, чем они занимаются. Они мелочные, глупые, жадные. Однако именно от них зависит, будет ли у трех миллионов человек крыша над головой или нет.

Во «Власти» фокус на соотношении малого и большого пространства будет более сбалансированным. На этот раз повествование не «рассредоточивается» сразу между несколькими действующими лицами, а фокусируется исключительно на личности Дика Чейни – американского политика, вице-президента, ответственного за войну в Ираке в 2003 году. Мы наблюдаем за его превращением из рабочего-пьяницы в одну из ключевых фигур американской политической элиты. В его персональной истории точно так же, как и у любого другого человека были периоды взлетов и падений, в юности он имел свой собственный «переломный момент», пройдя через который Чейни обрел смысл жизни, выражаясь языком американского психотерапевта Эрика Эриксона – «фиктивную цель», стать «кем-то», «значительным человеком». Это «кем-то» не имело конечной точки, что подталкивало Чейни ко все новым и новым победам, приводя ко все большему возрастанию находящейся в его руках власти. При всем этом, он никогда не переставал быть «собой» – выходцем из простой американской семьи со Среднего Запада, ограниченным, имеющим спорные моральные ориентиры. Строго говоря, Чейни – это «реднек», которому повезло оказаться у руля государства. Мы бы вполне могли сказать, что он аморальный и «плохой». У него только один идеал – власть, все что он делает направлено на ее приращение.

В узких темных коридорах государственного аппарата Чейни находит себе наставников. Он учится быть расчетливым и жестоким. Маккей показывает нам, что во власти находятся точно такие же люди, как и мы (если не хуже), только скрытые от глаз телеэкраном и гостайной. Их решения и действия мало соотносятся с идеями общего блага, скорее, они в редких случаях вынуждены им следовать. Именно от решений аморальных и жадных до власти людей зависит судьба целого мира. Маккей часто перемежает изображение членов аппарата президента со сценами бомбежек мирного населения. Непосредственно перед началом конфликта в Ираке Чейни изучает данные разведки, заставляя своих подчиненных зачитывать скопом всю информацию, даже из откровенно сомнительных источников. Именно на нее он обращает самое пристальное внимание, он воспринимает только то, что хочет услышать.

В общих чертах характер Чейни можно описать так: он имеет «фиктивную цель» – стать значительным человеком, он не имеет четких нравственных ориентиров, его единственными

«Vice»: размышления об изображении феномена власти в кинематографе

учителями были политики-республиканцы времен Никсона, годы в политике научили его хитрости и беспощадности. Все вместе создает человека, который не останавливается ни перед чем, чтобы увеличить свою власть. В кабинетах и кулуарах белого дома таких людей десятки. Они распускают сплетни, строят заговоры друг против друга, ищут способы для обмана системы и извлечения собственной выгоды. Из войны и взаимного притеснения этих людей рождается политика. И эта политика, локализованная в сравнительно небольшом пространстве административных зданий, определяет жизнь не только американского, но и



практически любого другого народа на земном шаре. О каком благе может идти речь? Мир управляется людьми средними в худшем смысле этого слова. Мы говорим о возможности выбора собственной судьбы, через экраны и своими собственными глазами видим течение множества судеб, не зависящих друг от друга ничем, кроме взаимных обязательств. Душ миллионы, миллиарды. Есть иллюзия упорядоченности, что все идет согласно некоему замыслу. Все подконтрольно, каждый на своем месте, люди, которые должны делать то, что от них требуется, делают то, что от них требуется. Это своего рода безответственность. Я не знаю, что происходит там, за пределами моей обыденности. Я думаю, что знаю как работает экономика, я думаю, что знаю как работает политика. Политики создают впечатление компетентности. Наше решение взвешенное и выверенное, оно принято согласно с интересами людей. Между тем каждый человек суть человек, и каждый состоит из сплетения достоинств и недостатков.

«Vice»: размышления об изображении феномена власти в кинематографе

Что означает диспропорция между малым пространством (кабинетным) и большим (общемировым)? Это означает безответственность: политиков, не заботящихся ни о чем кроме своего тщеславия, и простых людей, не наделенных властью, слишком беспомощных, чтобы что-то сделать, и слишком близоруких, чтобы взглянуть в лицо своей беспомощности.

После просмотра складывается впечатление, что «Власть» – это антиреспубликанский политический заказ. Но в свете предыдущего фильма Маккея, я остановился на том, что режиссер относится к «левым». Условные «правые» – плохие. Почему условные «левые» с необходимостью должны быть «хорошими» совсем не ясно. Силы света против сил тьмы. Фигуру Дика Чейни режиссер выбрал как удобную «куклу для битья». Политик давно сошел со сцены, плюс о его биографии мало что известно, что открывает простор для творческой фантазии. Можно вдоволь поглумиться над злобным стариком – виновником смертей множества мирных жителей и солдат.

**Даниил Морозов. Контрфактичность как художественный прием в кинематографе**

*Это реальная история. Либо она настолько реальна,  
насколько это возможно, ведь Дик Чейни  
один из самых скрытых лидеров в истории.  
Но, чёрт возьми, мы старались как могли.  
– Создатели фильма «Власть»*

Цитата, приведенная в эпиграфе, звучит в самом фильме. Необходимо привести и слоган фильма: «The **untold true** story That changed the Course of History». Создатели определили жанр картины как драма, комедия и биография, хотя скорее его можно было бы охарактеризовать как черную сатиру. Один из трёх названных жанров следует ввести в кавычки – «биографию».

В этом небольшом очерке я постараюсь показать, как функционирует контрфактичность – предполагаемый альтернативный вариант события, и доказать, что это основной художественный приём, на котором построен весь фильм. Почему «Власть» является идеальным примером для этого? Будучи очевидно политическим заказом, чего авторы и не скрывают, фильм представляет собой не прямолинейное повествование, но носит в себе элемент двусмысленности, энигматичности. Наиболее ярко это видно в самом названии, которое испортили русские адаптаторы, переведя «vice» как «власть». Претензия заключается не в том, что перевод «порок» был бы более близок к оригиналу. Отечественные специалисты будто бы не заметили игры слов в названии. Дик Чейни, главный герой повествования, долгое время был вице-президентом («Vice President») при Дж. Буше-младшем. Занимая должность

«Vice»: размышления об изображении феномена власти в кинематографе

вице-президента, Дик Чейни начал расширять её властные полномочия, руководствуясь «Унитарной теорией власти», которую авторы неоднократно пытаются объяснить зрителю. Возможно, на русском языке и нельзя бы было передать эту двусмысленность, которой наполнен фильм. Зачем я упомянул этот сюжет? – Предупредить, что данный фильм нельзя воспринимать всерьез как описание неких реальных политических событий, проинтерпретированных авторами в угоду политического заказа. Можем ли мы называть хорошей реализацией политического заказа художественный фильм, при просмотре которого становится очевидно, что это заказ? Разве не нужно скрывать швы, по которым он скроен? Мое предположение: авторы с помощью гротеска специально хотели добиться того, чтобы все восприняли это как заказ, а не как повествование о действительных событиях, на что намекает эпиграф. Предлагаю осмыслить эту картину как ответ искусства на всяческие попытки политики вмешаться. Какое орудие использует искусство для защиты? – Контрфактичность и воображение.

Я не знаю, что ответили бы авторы картины на такую радикальную интерпретацию, но здесь речь идёт не о них, а об искусстве вообще. Может сложиться впечатление, что я воспринимаю искусство как нечто живое, обладающее собственной внутренней логикой. Да, это так. Если мы взглянем на то, как в последние годы политика все агрессивнее внедряется в искусство, то отторжение как реакция кажется вполне оправданной. Стоит лишь сузить область до кинематографа, и номинация «Оскар» станет лакмусовой бумажкой процесса политизации. Итак, само искусство взбунтовалось, что проявилось в фильме «Власть». Стоит упомянуть о важной ошибке, которую иногда делают при обсуждении художественных фильмов. Её можно сформулировать так: «Этого же не было и не может быть». Невозможность отрыва от исторического, политического контекста и погружения в художественную реальность. Волшебные слова «основано на реальных событиях» всегда заставляют совершенно иначе воспринимать картину. Но что делать, если вместо этих слов произнесено то, что вынесено в эпиграф фильма «Власть»? Здесь начинаются настоящие проблемы в восприятии фильма, балансирующего между отдельными историческими событиями и воображением авторов, которые никогда уже не узнают, как было на самом деле.

Первый пример контрфактичности. В середине фильма авторы предполагают, что было бы, если бы Дик Чейни не сделал определенный поступок (выбор между президентством и дочерью), показывают, к каким результатам это бы привело: внук на его руках, «семья Чейни больше не будет в политике или на виду у публики», они с женой выращивают золотистых

«Vice»: размышления об изображении феномена власти в кинематографе ретриверов-чемпионов, его здоровье улучшилось, титры! В действительности же все произошло иначе. Фильм продолжается.

Парадоксальность фильма «Власть» заключается в том, что большинство сцен – семейные диалоги, различные закрытые обсуждения в Белом доме, о которых создатели вряд ли могли знать дословно. Таким образом, все диалоги в фильме – предположение авторов, один из вариантов того, как могло быть. Они выстраиваются ретроспективно, исходя из тех поступков, которые впоследствии совершили герои в действительности. Большая часть фильма – продукт способности воображения создателей фильма, представляющий один из многих вариантов возможной мотивации персонажей. В одной из ключевых сцен (разговор Дика Чейни с женой в постели) авторы прямо признают свое бессилие: «К сожалению, невозможно узнать, что происходило в семье Чейни в этот поворотный момент истории. Мы не можем просто заговорить шекспировским стихом, драматизируя все чувства и мотивы. В жизни так не бывает!» Однако они делают это и доводят всё до абсурда:

Мой милый Ричард, ты ходишь вокруг короны королевской,

Хотя я алкала большего и большего всегда,

Род, пересохший, тянется к источнику живительною влагой,

Но я скажу тебе – даруй себе покой

Ты выполнил свой долг перед своей супругой и престолом (и т.д.)

Эти строки не принадлежат Шекспиру, они написаны в подражание ему. Я считаю этот фрагмент фильма ключевым, так как в нем прием контрфактичности доведен до своего апогея: создатели фильма честно отказываются от претензии на описание реального хода событий и предлагают один из возможных его вариантов. Этот отказ совершается с помощью поэзии, что символично. Можно воспринимать данную сцену как лозунг: «Кино не может быть основано на реальных событиях». Политика, которая пытается вмешаться в сферу искусства, необходимо искажается и поглощается художественной реальностью, но не наоборот. Художественная реальность доминирует над тем, что было в исторической действительности. Таким образом, фильм «Власть» – доведенная до абсурда пародия на политический заказ и жесткий ответ искусства на происходящие попытки вмешаться в него.

### **Мария Кушнерова. «Власть»**

Адам Маккей и его команда постарались сделать «все, что, блин, можно», чтобы рассказать историю Дика Чейни, вице-президента США с 2001 по 2009 гг. Фильмы о политике и о политиках традиционно привлекают зрителей: власть – это «охренительно круто», как

«Vice»: размышления об изображении феномена власти в кинематографе сообщают молодому Чейни в Вашингтоне. Все же стоит принять во внимание намерение режиссера, а Маккей о нем прямо и недвусмысленно сообщает.

Уже первые кадры не оставляют сомнений: портрет Чейни должен будет вызвать у большинства зрителей отторжение; на закрепление этого эффекта направлены и кадры в конце фильма, подражающие документальному фильму 2013 года, «Мир, согласно Дику Чейни» (*The World According to Dick Cheney*): Чейни обращается к зрителям с речью, утверждая, что ему ни капли ни за что не стыдно. Вместе с тем Маккей с прилежностью отличника демонстрирует, что Чейни предан жене, внимателен ко своим детям. Каким должен быть политик? Не сказать, чтобы Маккей утруждает себя размышлениями подобного рода: он слишком занят догматизмом своей этической системы, нагруженным монтажом и соблюдением внешнего соответствия.

Маккей находит в Чейни якобы жадное стремление к аккумуляции власти и эксплуатирует этот тезис на протяжении всего фильма, бросая на его доказательство все силы: знаменитый монтаж, вольное обращение с хронологией, ложные титры, сцена после титров, речь за кадром, пародия на ямбический пентаметр Шекспира (Маккей уже применял похожий трюк в «Игре на понижение» (*The Big Short*), в качестве эпиграфа используя цитату Марка Твена, ему не принадлежавшую), музыкальный номер (который не вошел в прокатную версию фильма). Игнорируя отсутствие у Чейни приписываемого ему Маккеем эроса, режиссер постарался использовать все тузы в рукаве. Для чего? Так ли обязательно рушить четвертую стену? В конечном итоге Маккей обращается со зрителем как с миллениалом-невеждой, чуть ли не за руку проводя его по и так отчетливо видной нужной нити мысли.

Маккей решает повесить все грехи на своего главного героя, на Дика Чейни, чей карнавал, в отличие от четко обозначенного срока для президента, подчиняется другим законам, как большинство зрителей должно помнить по «Карточному домику» (*House of Cards*). Сериал неоднократно напрашивается на сравнение, а один из главных недостатков «Власти» ярко проявляется при сопоставлении качества исполнения схожих по своей сути намерений режиссеров и сценаристов «Власти» и «Карточного домика»: желания Фрэнка Андервуда четко выписаны, не возникает вопросов «что делает человека...», «почему...». Чем был движим Чейни – загадка. И дело не в том, что Маккею, в отличие от команды Бо Виллимона, не хватило денег или времени: последнего было предостаточно, проект фильма Маккей вынашивал давно, а бюджет «Власти» перевешивает бюджет «Карточного домика» ровно на 10 миллионов долларов.

«Vice»: размышления об изображении феномена власти в кинематографе

Начиная с первых кадров Маккей предлагает обратить внимание на «призраков» политической арены, на их опасность, а в интервью режиссер утверждает, что его интересовала *природа* власти (вопрос о которой он всякий раз ставит рядом с «как так вышло, что человек становится тем, кем он становится»). Показать хоть сколько-нибудь подлинное рождение стремления к власти у Маккея не получается, а тогда стоит ли стараться за бесхитростно сервированным видеорядом пытаться разглядеть нечто более высокого порядка? Маккей не помогает зрителю выйти за рамки обыденного знания. Иногда режиссеру *удается* ухватить сущность Чейни, но сложно сказать, являются ли эти случайно проскальзывающие ценные замечания оригинальными открытиями: так Маккей робко и даже не совсем сознательно намекает сценами потребления пищи, во время которых в фильме совершаются некоторые ключевые сделки и соглашения: на самом деле аппетит приходит *во время* еды. Отвлекаясь на излюбленные приемы, Маккей пропускает все самое важное. В итоге можно констатировать, что постичь природу власти ему не удалось и, скорее всего, никогда не удастся – это видно по результатам его «исследования», а его представление о работе Белого Дома едва ли отличается от представлений начитавшегося теоретиков левой мысли студента.

Одно из лежащих на поверхности подтверждений удручающего невежества Маккея – его дешевая попытка драматизировать принятые Чейни в отношении своих дочерей политические решения: Маккей удивляется тому, что политическое говорит на другом языке, руководствуется другой логикой? Маккей упорно пытается навязать человечность прагматичному подходу большой политики, стараясь «представить этих людей как людей», ошибочно полагая, что у всех людей одинаковая природа.

Что тогда все это было? Маккей создал продукт массовой культуры, используя в качестве сырья совокупность фундаментальных общественных тревог, забот, надежд, слепых и слабых мест вместе с идеологическими антиномиями и дистопическими фантазиями, которой придает форму нарративная конструкция воображаемых проблематизации и разрешения проблемы, морального урока. Историческое и социальное содержание оказывается в ловушке, впоследствии превращаясь в объект рыхловатого идеологического манипулирования. Там, где Фредрик Джеймисон ждал бы утопию как необходимую составляющую, Маккей не может предложить ничего.

Привычные нам эстетические категории старого наследия, «возвышенное» и «прекрасное» далеко не всегда работают (например, в случае «Власти»), поэтому сегодня некоторые исследователи стараются расширить возможности и отвечать на проблемы искусства, выраженные, например, Адорно («антиномия подражания и рациональности, магии и

«Vice»: размышления об изображении феномена власти в кинематографе научности<sup>1</sup>, не позволяют искусству соответствовать своему понятию») : в качестве новых эстетических категорий профессор Стэнфордского университета, Сианн Нгай предлагает «милое», «интересное», «забавное». Но на этом она не остановилась: сегодня среди ее последних интересов – «уловка», «капиталистическая эстетическая категория»,<sup>2</sup> которую она развивает не без помощи уже упоминавшегося Джеймисона<sup>3</sup> и которая неплохо описывает «Власть». Работу, предпринимающую отчаянные, но недостаточные, попытки обратить на себя внимание, старающуюся быть и новой, и старой одновременно, можно классифицировать как «уловку». Идея, концепт всегда находится в опасности превратиться в уловку, противоположность «приёма» Шкловского или сабли Хармса<sup>4</sup>. Быстрое, сразу же исчезающее эстетическое «обогащение», не способное ни начать, ни поддержать традицию – «Власть» Адама Маккея.

По-детски облаив политическое, Маккей не смог преподать урок, в том числе потому, что сам его не обнаружил и, как следствие, не усвоил. Фильм в конечном итоге не о власти, не о пороке, с натяжкой – о вице-президенте. «Власть» говорит нам куда больше о самом Маккее, в то время как феномен власти для него из «известного неизвестного» стал «неизвестным неизвестным».

#### Библиография

*Jameson F.*. The Aesthetics of Singularity // *New Left Review*. 2015. № 92. P. 101–132.

*Ngai S.*. Theory of the Gimmick // *Critical Inquiry*. 2017. № 43. P. 466–505.

*Адорно Т.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001.

*Хармс Д.* Получив саблю, можно приступить к делу и регистрировать мир // Хармс Д. Собр. соч.: В 3 т. СПб.: Азбука, 2000.

---

<sup>1</sup> *Адорно Т.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 81–82.

<sup>2</sup> *Ngai S.* Theory of the Gimmick // *Critical Inquiry*. 2017. № 43. P. 468.

<sup>3</sup> *Jameson F.* The Aesthetics of Singularity // *New Left Review*. 2015. № 92. P. 113.

<sup>4</sup> *Хармс Д.* Получив саблю, можно приступить к делу и регистрировать мир // Хармс Д. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2: Новая антология. СПб.: Азбука, 2000. С. 283.

## Ван Гог. На пороге вечности: опыт философского исследования

*Сирануш Арсенян, Анастасия Дульская, Элина Ченцова, Мария Анищук, Любовь Шапкина*

(образовательная программа «Философия»)

Мы обратились к кинофильму, посвященному искусству и творчеству Винсента Ван Гога. Всем известно, что есть несколько трактовок жизни и смерти художника, фильм представляет нам одну из них. Замысел режиссера – показать зависимость Ван Гога от своих близких, его жизненную беспечность и помешанность на творчестве. Мы видим, как человек, не желающий зла другим, не понимает своего плачевного положения в обществе и подвержен агрессии со стороны других. Мы видим, как человек, живущий идеей творчества, не ориентируется в жизни и умирает, так и не поняв, за что его так не любят.

С самого детства в художнике было что-то необычное и странное, что отличало его от остальных. Этот момент ярко отражен в фильме, мы видим, как другие люди не понимают и не хотят понять Ван Гога. Проблема, с которой сталкивается Винсент, – неумение рисовать человеческие фигуры. Это и сделало его работы уникальными, так как тела были лишены плавных и грациозных форм. Отвращение общества к картинам художника четко отражено в начале фильма, где десятки картин, выставленных на обозрение, остаются незамеченными сотнями людей.

### ***Операторская работа и визуальное повествование***

Камера на протяжении всего фильма представляет три взгляда: сторонний взгляд на Ван Гога, взгляд самого Ван Гога и взгляд камеры на происходящее.

Взгляд камеры можно заметить при первом разговоре с Полем Гогеном. Мужчины быстро идут, камера, словно третий человек, идущий рядом, постоянно шатается и приближается настолько близко к героям, что кажется, будто сама «участвует в беседе». То же самое можно увидеть в сцене разговора художников в горах: мы видим их со стороны, камера то удаляется, то вновь приближается. В сцене с детьми мы видим, как камера, будто человек, бежит с детьми в сторону Ван Гога.

В сцене с женщиной из трактира, которую он впоследствии будет рисовать, камера расположена так, что мы видим женщину глазами художника четко и прямо перед нами, самого же Ван Гога снимают сбоку. То же самое можно сказать и о пастушке, которую Ван Гог хочет нарисовать: мы видим её исключительно его глазами.

Ван Гог. На пороге вечности...

Примечательно, что разговор художника со служанкой снимается нетипично: камера показывает обоих героев и переключается с одного актера на другого. В этой сцене Ван Гог говорит о важности картины как способа запечатлеть что-то навечно: красоту женщины или цветов. Подобное взаимодействие героев, переключение камеры и разговоры о вечном запечатлении можно проследить в последних сценах, где Ван Гог умиротворен и рисует своего доктора.

Прямой взгляд камеры на самого Ван Гога мы можем увидеть в сцене, где он говорит с инспектором о своем призвании стать художником, или в сцене со служителем церкви, где художник раскрывает свою душу.

Важным моментом является абсолютная нестабильность камеры. В фильме практически нет плавных наплывов или переходов. Особенно ярко эти моменты можно проследить в тех сценах, где герой нервничает, тогда и камера начинает больше трястись; если он бежит, то и камера бежит рядом.

Все кадры четко отражают настроения художника. Самой «кричащей» сценой в фильме становится момент, когда Гоген говорит Ван Гогу, что уезжает: камера бежит с ним, кричит с ним, плачет, «её взор» мутнеет. В противоположность этому самой стабильной сценой в фильме является чтение Винсентом письма Поля – это самая плавная и сосредоточенная сцена. Подобные кадры четко показывают зависимость Ван Гога от Гогена.

### ***Желтый и синий – главные цвета Ван Гога (цветовой рисунок фильма)***

Рассказывая о фильме, нельзя не упомянуть про цвета, которыми наполнены его кадры. Однажды было высказано мнение о том, что творчество Ван Гога уникально тем, что он сумел превратить всепоглощающую боль своей непростой жизни в торжество цвета. Легко передавать на холсте радость, когда ты счастлив, но преобразовать страдание и агонию в торжество жизни – это совершенно другое дело.

«На пороге вечности» трудно назвать ярким. В основном, в фильме используется холодная цветовая палитра и «индустриальные» цвета: серый, синий, голубой, зеленый. Они сменяются теплой цветовой палитрой в редких случаях, когда показывается одиночество и творческий поиск главного героя, и в эти моменты в кадре начинает царить солнце: теплое, желтое, иногда оранжевое, даже красное. В его свете растения становятся ярко-зелеными, небо ярким, а желтая шляпа Ван Гога оживляет кадр.

Но желтый в кадре может быть и болезненным: стакан с абсентом, цвет комнаты в доме и «пелена» перед глазами Винсента. Солнце становится холодным и отстраненным, когда рядом

Ван Гог. На пороге вечности...

с героем появляются другие люди, а в худшие моменты его словно удаляют из кадра: когда Гоген сообщает Винсенту о своем отъезде, все становится тягуче-синим, а когда дети кидают в художника камнями – болезненно-серым.

### *Звуковое сопровождение в фильме*

Также большое внимание в картине уделено музыке. Музыка к фильму написала украинский композитор Татьяна Лисовская. Саундтрек сопровождает ключевые моменты фильма.

Во время просмотра зритель чаще слышит музыку, чем реплики героев. Саундтреки – это своего рода монологи/диалоги, например, диалог художника с природой, которую он старался услышать, почувствовать и понять. В финальной сцене, когда художник получает пулевое ранение, мы можем заметить следующее: череда кадров, в которых Ван Гог пытается дойти до дома с пулей в животе, резко сменяется чёрной картинкой. В этот же момент музыка также обрывается на «полуслове», как и сознание художника.

Фильм наполнен звуками, которые сопровождают нас и в повседневной жизни. Если художник находится на природе, то мы всегда услышим пение птиц, шелест листьев, звук шагов по насыпи. Если мы наблюдаем за диалогом героев, то мы слышим не только их реплики, но и различные «телесные» звуки: как человек сглатывает слюну, причмокивает губами или дышит; мы слышим, как герой завязывает шнурки, или ему расстегивают смирительную рубашку.

В фильме мы всегда слышим какой-то звук, так же, как и в жизни. Тишина наступает только тогда, когда и жизнь останавливается.

### *Христианско-символический аспект*

Фильм погружает зрителя в образ мыслей Винсента Ван Гога, в духовный мир его видений, наваждений и искажений сознания. Ван Гог неоднократно лежал в клинике для душевнобольных, что являлось следствием его образа жизни одиночки, изгоя общества, неудачных попыток создать семью и интегрироваться в общественную жизнь.

В фильме большой акцент сделан на отношениях братьев: Винсент очень трогателен, а Тео очень нежен к нему.

С символической стороны можно провести параллель в сцене разговора со священником (Мадс Миккельсен) между Ван Гогом и Иисусом, особенно учитывая тот факт, что до роли Ван Гога Уиллем Дэфо исполнил роль Христа в фильме Мартина Скорсезе «Последнее

Ван Гог. На пороге вечности...

искушение Христа". Сам Винсент сравнивал себя с Иисусом, который принес послание Бога на землю; никто не понял его при жизни, но он был принят после его смерти. И получается, что в какой-то степени экранному Ван Гогу и правда известна и понятна тяжелая судьба Иисуса из Назарета, которого так никто и не узнал при жизни, равно как и художника. И даже в амплу священника inferнальный Мадс Миккельсен больше похож не на Понтия Пилата, а на Дьявола, искушающего Христа.

Священник, с которым у Винсента был разговор в психбольнице, олицетворяет общество в целом. Авторы фильма с помощью монолога одного человека смогли продемонстрировать ненависть многих к его творчеству и к нему самому, а также абсолютное непонимание его живописи, подрывание его уверенности в том, что то, что он делает, – это смысл его жизни. Священник специально делал акцент на том, что полотна Винсента не представляют никакой ценности, и старался намеренно перечеркнуть все надежды человека, который всю свою жизнь выплёскивал на холст.

Трудные отношения художника с женщинами метафорически показаны в сценах с девушками, разговоры с которыми насквозь пропитаны неловкостью и отсутствием влечения, – женщины занимали Ван Гога как модели для его художественных работ.

В качестве биографического этот фильм рассматривать не стоит, так как в нём есть лишь малая толика биографии художника (2 последних года его жизни), а линия отношений Ван Гога с отцом вообще отсутствует, хотя он сыграл немалую роль в его жизни.

Винсент прожил всего 37 лет, и, стоя на пороге вечности, осознавал, что должен оставить миру то, что неизбежно умрёт и состарится, как розовый букет цветов на столе.

\*\*\*

Прогоняемый и не понятый своей эпохой, Ван Гог оставил свой незаменимый след в истории человечества. Недооцененный, непринятый, но преданный своему делу и цели своей жизни – творчеству, он был и остается величайшим художником всех времен и народов. И его картины, как подтверждение непонятого гения, напоминают нам о том, как жестока бывает жизнь и как неуклонно мы должны идти к своей цели, несмотря ни на что. Фильм передает сущность гения: его одиночество и величие.

## Что значит быть женщиной в традиционном индийском обществе? Идеал стрии-дхармы

Софья Моисеева (образовательная программа «Философия»)



В данной работе, прежде всего, обратимся к особенностям традиционной морали Индии в отношении женщин. Сейчас этот вопрос стоит особенно остро: феминистические настроения все больше захватывают общество, а в Индии сохраняется традиционный уклад жизни, где для женщины продиктованы все правила ее существования. Для решения поставленной задачи будут исследованы предписания для женщин из древнего авторитетного источника индийского права – текста «Законы Ману» – и отразившиеся в древнеиндийском эпосе «Рамаяна» правила нравственной жизни, которыми должна руководствоваться идеальная жена, образцом которой в эпосе является главная героиня Сита. Сита всегда старается следовать этим

правилам, но обстоятельства не всегда способствуют тому, чтобы она не нарушала моральных норм. Христианство в таких случаях предлагает прощать согрешивших – традиционная индуистская мораль решает этот вопрос иначе.

### 1.

«Дхарма» (dharma) – одно из важнейших понятий индийской философии. Этот термин в индийской традиции многозначный, дхарма – это и закон в широком смысле слова (как физический закон, моральный закон вообще, статусные предписания для индивидов, социальные нормы), и правила, и порядок.

Что значит быть женщиной в традиционном индийском обществе...

«Законы Ману» входят в собрание текстов «смрити» (*санскр.* «запомненное»), трактаты по традиционному праву, где даны «наставления в дхарме». Во многих священных текстах этого канона говорится, что порядок сохраняется тогда, когда путь следования дхарме не нарушен. Мир подчиняется мировому закону (дхарме), и человек подчинен ему же. Если человек будет следовать этому закону, то мир будет существовать. Принцип следования дхарме – это соблюдение определенных религиозных, моральных и социальных норм, исполнение универсальных законов, освященных в религиозных текстах. Для каждого человека универсальная дхарма принимает также вид индивидуальных предписаний: для воина – это дхарма воина, для отца – дхарма отца, для женщины же – это стридхарма (с *санскр.* स्त्रीधर्म stri – «женщина», dharma – «закон», «правила»).

## 2.

Текст «Законы Ману» – это жизненные правила, которые прародитель человечества установил для своих потомков. Они стали основным источником формирования норм традиционного индийского права. Огромное место в тексте «Законов Ману» занимают разъяснения положений дхармы. Сборник «Законов Ману» составлен в промежутке между II в. до н.э. и II в. н.э.<sup>1</sup> Вкупе с предписаниями из «Законов Ману» мы проиллюстрируем сюжетные выдержки из древнеиндийского эпоса «Рамаяна» – правила нравственной жизни, которыми должна руководствоваться идеальная жена.

В «Рамаяне» (дословный перевод – «Путь Рамы», литературный перевод – «Сказание о подвигах Рамы») повествуется о подвигах царя Рамы, совершенных ради спасения из плена его жены Ситы. Этот текст отразил парадигму развития всей духовно-нравственной истории Индии. Если в ведийскую эпоху (вторая половина II – середина I тысячелетия до н. э.) в обществе действовал строжайший запрет на слушание священных текстов представителями самого низшего сословия – варны шудр (слуг), то слушать «Рамаяну», причисляемую к канону «смрити», им уже было дозволено. Поэма в художественной форме насаждала моральные идеалы и способствовала таким образом укреплению единства общества. Те нравственные модели, которые являют собой жизни ее главных персонажей, остаются актуальными и по сей день. «Рамаяна» создавалась на протяжении веков из устных сказаний и окончательно сложилась около VII–IV вв. до н. э.

## 3.

---

<sup>1</sup> Сыркин А.Я. Дидактика классического индуизма // Древо индуизма. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. С. 102.

Что значит быть женщиной в традиционном индийском обществе...

Женщина в древнеиндийском обществе определяется как часть собственности, что подтверждается в «Законах Ману»: «Для обеспечения счастья [новобрачных] при бракосочетании производятся чтение благоприятствующих мантр и жертвоприношение Праджапати; передача (pradana) [дочери отцом] – основание собственности» (ЗМ V.152). Таким образом, бракосочетание – это передача собственности от отца к мужу. С.Д. Эльманович, который, собственно, и является переводчиком сборника Законов Ману на русский язык, использует именно этот термин – основание собственности. В оригинальном тексте используется понятие – *svāmya-kāraṇam*<sup>2</sup>: kāraṇa в переводе с санскрита «основание», и с этим термином вопросов не возникает. Svāmya образовано с помощью суффикса -ya-, который формирует прилагательные и существительные со значением абстрактного качества. Есть такое слово svam «имущество, собственность», происходящее от sva «свой», «собственный». И от него независимо друг от друга образованы svāmin «господин = обладающий собственностью» и svāmya с примерно тем же значением «собственность». Значение «собственность» переводится именно в смысле владения имуществом. Так, жена объявляется svāmya-kāraṇam, то есть тем, что имеет отношение к имуществу, которое передается от отца к мужу.

Важно отметить, что индуистское общество не рассматривает брак, заключенный по сговору родителей без учета склонностей невесты, как обязательно несчастливый. Супруги, согласно традиции, составляют единое сакральное целое: они вместе совершают домашние ежедневные обряды для поддержания универсальной дхармы. Их гармоничные отношения очень важны, а, согласно учению о четырех жизненных стадиях (варна-ашрама-дхарма) и четырех традиционных ценностях (дхарма, арта, кама и мокша), получение чувственных удовольствий (кама) – это не только священное право каждого человека, но и долг. То есть в семье женщина имеет право на счастье, и поэтому «Законы Ману» предписывают мужу относиться к своей жене почтительно, уважать ее и примерно исполнять свой супружеский долг. Брак считается заключаемым не на одну жизнь супругов, а на многие их жизни. Об этом сказано в следующем предписании: «Муж, совершивший священнодействие, сопровождаемое чтением мантр, всегда – и в [надлежащее] время, и не вовремя – доставляет счастье жене и в этом мире, и в будущем» (ЗМ V.153).

В «Рамаяне» мы находим еще больше подробностей о стри-дхарме. В самих первых книгах эпоса рассказывается о детстве Ситы и Рамы, история их женитьбы и описывается их

---

<sup>2</sup> Manusmriti in Sanskrit with English Translation.

URL: [https://archive.org/stream/ManuSmriti\\_201601/ManuSmriti#page/n12/mode/2up](https://archive.org/stream/ManuSmriti_201601/ManuSmriti#page/n12/mode/2up)

Что значит быть женщиной в традиционном индийском обществе...

непродолжительная супружеская жизнь во дворце. Сита и Рама с детства обнаруживают качества, соответствующие нравственному идеалу. Главные герои во всем следуют своей дхарме как в отношении законов дхармы при замужестве, так и в отношении почтительного уважения друг к другу в дальнейшей супружеской жизни.

Никаких самостоятельных решений Сита не принимает и, кажется, не тяготится этим. С точки зрения современной европейской культуры это может выглядеть унизительно, но не со стороны идеальной женщины традиционного индийского общества, потому что у ее статуса есть две стороны: с одной стороны, следование пути стридхарма избавляет женщину от какого-либо притязания на самостоятельную, независимую от мужа жизнь, но с другой стороны, является гарантом сохранения уважения к себе мужа и окружающих, а значит, гарантией сохранения ее жизни. Так, предписание гласит: «Женщина занимает подчиненное положение в семье: Отец [ее] в детстве, муж охраняет в молодости, сыновья охраняют в старости; женщина никогда не пригодна для самостоятельности» (ЗМ V.148).

Но «охрана» женщины мужчинами не исключает из ее жизни обязанностей, испытаний и тягот со стороны тех же самых охранителей-мужчин. Когда Рама был изгнан из дворца на четырнадцать лет, Сита, следуя дхарме благодетельной жены, отправилась за ним без малейших колебаний. Стри-дхарма не оставляет ей выбора: отданная отцом замуж, она во всем должна поддерживать и сопровождать своего мужа: «Пусть она [женщина] никогда не желает разлуки с <...> мужем <...> оставляя его, женщина делает заслуживающими презрения обе семьи [свою и мужа]» (ЗМ V.149). И даже если муж распутен и недобродетелен, жена все равно должна его почитать и любить: «Муж, даже чуждый добродетели, распутный или лишенный добрых качеств, добродетельной женой должен быть почитаем как бог» (ЗМ V. 154). Что означает для женщины отождествление ее мужа с богом? В «Законах Ману» используется выражение देववत् (devavat), образованное от слова deva – бог – и суффикса vat, обозначающего подобие. Индийские боги (deva) не тождественны единому и всемогущему Богу авараамических религий. Этим термином обозначаются все боги индуизма, то есть муж для жены причисляется к богам (таким как Шива, Брахма, Вишну) и является абсолютным авторитетом.

Для идеальной индийской жены измена законному мужу сродни смерти. Ведь стридхарма утверждает, что женщина должна иметь, любить и почитать всю жизнь только одного мужа: «Ей полагается до смерти быть терпеливой, чистой, целомудренной, желающей [исполнить] ту высочайшую дхарму, которая [предписана] для жен, имевших только одного мужа» (ЗМ V.158). В традиционном обществе женщине были запрещены повторные браки. В «Законах

Что значит быть женщиной в традиционном индийском обществе...

Ману» говорится, что у жены должен быть только один муж, и, если муж умирает, жена до смерти должна оставаться вдовой. Если же она выходит замуж повторно, то этот брак считается недействительным, противоречащим законам женской дхармы. Далее в Законах Ману сказано: «Но жена, которая из желания [иметь] потомство, нарушает [обет верности умершему] мужу, встречает презрение в этом мире и лишается местопребывания мужа [на небе]» (ЗМ V.161). В этом предписании заметна еще одна важная норма индуистской традиции: жена не совершает самостоятельно никаких обрядов, жертвоприношений. А это значит, что она не может приобрести свою собственную религиозную заслугу отдельно от мужа, заслужить себе отдельное освобождение. Ее добродетель определяется в той мере, в какой она повинуется своему мужу. «Для жен не существует отдельного жертвоприношения, обета, поста; в какой мере она повинуется мужу, в такой же она прославляется на небе» (ЗМ V.155). Таким образом, жена неразрывно связана со своим супругом священными узами и религиозным долгом, который они выполняют как пара, а не по-отдельности. Очевидно, с таким пониманием стри-дхармы связана мифологема о том, что браки между супругами заключаются не на одно рождение, а на множество рождений, и что это браки не между телами, а между душами, которые изначально связываются между собой. О детях в другом браке говорится: «Потомство, рожденное от другого [т. е. не предназначенного для жены судьбой. – С. М.], – даже в другом браке, – в этом мире не признается...» (ЗМ V.162).

#### 4.

Таким образом, «эпической жене следует, властвуя над своими чувствами, смиренно чтить мужа, словно бога, – такова “суровейшая дхарма женщины”»<sup>3</sup>. Всю свою жизнь главная героиня эпоса «Рамаяна» Сита следовала своей стри-дхарме, дхарме любящей своего мужа жены. Проходя множество испытаний, изгнаний из дворца ее собственным мужем, Сита все дальше продолжала любить супруга и смогла, наконец, обрести покой и воссоединиться на небе со своим любимым. Но имела ли она свободу выбора? Индийская традиция совсем иначе понимает смысл жизни женщины, нежели европейский мир. Она просто не ставит границы между «жизнью для себя» и «жизнью для семьи». Справедливо будет заметить, что и жизнь мужчины тоже подчиняется дхарме, и что его личная дхарма детерминирована.

Так что же значит быть женщиной согласно древним индийским религиозным текстам? Следование стри-дхарме и есть для женщины способ бытия, который делает ее женщиной, это правильная жизнь в индуистской традиции – ведь так заведено богами и написано в

---

<sup>3</sup> Невелева С.Л. Героические жены в древнеиндийском эпосе // Индийская жена: исследования, эссе. М.: Издат. Фирма «Восточная литература» РАН, 1996. С. 34.

Что значит быть женщиной в традиционном индийском обществе...

авторитетных религиозных текстах. Женщина не задается вопросом: «Почему?» Она следует своему пути и делает то, что должно делать. Муж признаётся абсолютным авторитетом для жены. Все занятия женщины в этом мире сводятся к почитанию мужа, выполнению вместе с ним каждодневных обрядов почитания богов и предков, воспитанию детей, хозяйственной деятельности. И если жена ведёт правильный образ жизни, она обретает внутреннюю красоту, становится добродетельной. Ее душа достигает освобождения (мокши) от земных страданий, причем вместе с душой мужа, предназначенного ей судьбой, поскольку души их связаны навечно.

Западная культура утверждает: если у человека нет свободы выбора, о морали говорить невозможно, у ограниченного в свободе человека нет нравственности. В индуистской традиции совсем иначе: мораль здесь в полной мере проявляется как раз в ограниченности свободы. В традиционной индийской морали нравственный идеал наделяется не свободой выбора, но твердостью в следовании долгу, способностью полюбить то, что должно.

#### Библиография

Manusmriti in Sanskrit with English Translation.

URL: [https://archive.org/stream/ManuSmriti\\_201601/ManuSmriti#page/n12/mode/2up](https://archive.org/stream/ManuSmriti_201601/ManuSmriti#page/n12/mode/2up)

Законы Ману. М.: Изд-во «ЭКСМО-пресс», 2002.

*Невелова С.Л.* Героические жены в древнеиндийском эпосе // Индийская жена: исследования, эссе. М.: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 1996. С. 29–36.

Рамаяна. Лит. изложение В.Г. Эрмана и Э.Н. Темкина. М.: Наука, 1965.

*Сыркин А.Я.* Дидактика классического индуизма // Древо индуизма. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. С. 96–127.

## Совершенный язык: утопия или реальность?

*Ирина Патрикеева*

(образовательная программа «Иностранные языки и межкультурная коммуникация»)

Итальянский философ Умберто Эко в своей работе «Поиски совершенного языка в европейской культуре»<sup>1</sup> обращается к многовековой философской и лингвистической дискуссии на тему поиска и разработки идеального языка как феномена, присущего исключительно социуму. Данные дискуссии во многом спровоцированы рядом факторов: от сомнения в идеальности структуры, звучания, выразительности естественных языков, до теистической направленности воззрений представителей средневековых европейских культур. У. Эко не только хронологически показывает развитие концепций и проектов идеального языка, но и в целом с философской точки зрения пытается ответить на ряд проблемных вопросов. Существует ли совершенный язык? После стольких попыток гениальных ученых удалось ли, наконец, найти или хотя бы приблизиться к эталону? Возможно ли вообще его существование или же это чистая утопия?

При детальном рассмотрении всего многообразия теорий, гипотез и проектов идеального языка, появившихся на протяжении истории Европы, кажется необходимым поразмыслить о природе совершенного языка, а именно, определить, является ли язык-эталон естественным, искусственным, но созданным на основе естественного языка, полностью искусственным (кодовым, символьным или образным), или же это вовсе один из древних языков первых цивилизаций, а также попытаться прийти к выводу о возможности и нужности существования такого лингвистического феномена.

Несмотря на появление утопических лингвистических теорий уже у древнегреческих философов, например, в платоновском «Кратиле»<sup>2</sup>, в настоящее время споры о создании или нахождении, применении, распространении и философии универсального языка не прекращаются, а количество попыток создать подобный язык, скорее увеличивается, чем уменьшается. При этом, в разные периоды развития европейской цивилизации воззрения об идеальном языке непрерывно меняются и претерпевают колоссальные изменения, панораму

---

<sup>1</sup> Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб.: Alexandria, 2007.

<sup>2</sup> Лосев А.Ф. Кратил // Платон. Сочинения в 4-х т-Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 826-835.

Совершенный язык: утопия или реальность?

которых можно проследить в труде Умберто Эко “Поиски совершенного языка в европейской культуре”<sup>3</sup>.

География исследований У. Эко хоть и сконцентрирована на Европе, что следует из названия, но порой выходит далеко за ее рамки при обращении, например, к китайскому языку как праязыку, на котором говорил Адам. Решение сконцентрироваться именно на воззрениях европейских утопических идеях относительно языка состоит в том, что они наиболее подробно описаны, исследованы и зафиксированы в исторических источниках и артефактах.

Такое ограничение, с одной стороны, можно было бы отнести к недостаткам европоцентристского исследования ученого, однако, с другой стороны, это дает возможность во всем разнообразии рассмотреть этапы развития концепций идеального языка в диахроническом разрезе, а с другой – служит для дальнейших исследований этой идеи в рамках индейских, африканских, сино-тибетских и других мировых языков, которые, без сомнения, также могли бы поучаствовать в этой лингвистической дискуссии.



Необходимо отметить, что тема совершенного языка присутствует в философии разных народов мира и разворачивается сообразно своему уникальному вектору. Самым экзотическим примером здесь может послужить язык индейцев Пираха, который сами индейцы считают идеальным, а речь на других языках воспринимают как неполноценную. Для носителей языков индоевропейской семьи, напротив, язык племени Пираха не является совершенным, и уж точно его нельзя назвать универсальным: в нем отсутствуют числительные, слова для обозначения цвета, а также в этом языке нет лексем и грамматических конструкций для описания воображаемых явлений.

Несмотря на все многочисленные попытки найти совершенный язык, как в Европе, так и за ее пределами, такой язык до настоящего времени остается необнаруженным.

---

<sup>3</sup> Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре.

Совершенный язык: утопия или реальность?

Если бы цивилизация действительно в определенный момент своего развития пришла к единому совершенному языку, осмыслила его, нашла ему применение и место в жизни человека и общества, сегодня весь мир говорил бы на этом самом идеальном языке, а естественные языки бы вымерли как ненужные.

Бесспорно, в XXI веке явно выделился английский язык как *lingua franca*, международный универсальный язык, на котором происходит большая часть межкультурной коммуникации, что, безусловно, приближает его к наиболее универсальному языку, но отнюдь не делает его совершенным.

Но является ли универсальность главным критерием языка? Возможно, универсальный язык способен выразить то, что не способны выразить естественные языки? Или же этот язык красив с точки зрения фонетики, прост с точки зрения грамматики и полон с точки зрения лексики?

Понятие идеала субъективно и по сути своей не может быть объективным. Так, одного может привлекать английский как язык глобальной коммуникации мирового сообщества, другого – русский как язык межкультурной коммуникации, но в рамках стран СНГ. Французский язык, известный мелодичностью звучания, по праву многими считается языком-эталоном, а немецкий – языком классической философии, наиболее точным для формулирования идей. Примеры могут показаться примитивными, однако в их кажущейся примитивности содержится вся неразрешимость вопроса об идеальном языке.

В наши дни совершенным языком, пожалуй, должен стать язык глобального общения, но здесь это место прочно занято глобальным английским со всеми его территориальными и социальными вариациями грамматики, лексики и фонетики, поэтому в данном случае нельзя говорить ни о единстве, ни о совершенстве английского языка.

Очевидно, что функции потенциального совершенного языка постоянно меняются в зависимости от запросов времени: будь то религиозные, социальные, культурные, философские, технические направления развития мыслей ученых, в основном, философов языка, в конкретном отрезке истории.

Если говорить о нашем времени, самым правдоподобным сегодня кажется вариант создания искусственного языка, который полагался бы на семантические основы естественных языков. Такие языки постоянно разрабатываются в наше время, самым известным из которых является эсперанто, который даже включен во многие популярные системы для онлайн перевода. При этом общепризнанным является тот факт, что эсперанто звание совершенного языка не носит.

Совершенный язык: утопия или реальность?

Кажется, что поиск совершенного языка, особенно в современном мире, является не чем иным, как поиском «ветра в поле», как гласит русская пословица. Ведь среди такого разнообразия накопленных исторических экспериментов лингвистическая научная мысль так и не пришла к единому совершенному языку. Так достигим ли он вообще?

На первый взгляд, проблема возможности существования совершенного языка кроется в самом определении, а вернее, в неопределенности понятия «совершенный».

Сама семантика слова основана на субъективном понимании совершенства: что совершенно для одного, отнюдь не совершенно для другого. На протяжении всей истории лингвистических попыток обнаружения идеального языка наблюдается, по сути своей, субъективные различные подходы тех или иных ученых к пониманию совершенства языка: его красоты, близости к праязыку или Богу, понятности большинству людей и так далее.

Именно в этом проявляется утопичность данной амбициозной затеи: единого совершенства нет и не может быть не только в сфере лингвистики, но и вообще «установить его не представляется возможным»<sup>4</sup>.

Так не пусты ли все те грандиозные попытки, которые были предприняты на пути к идеальному языку? Вовсе нет. Прогресс в области сравнительно-исторического языкознания, семиотики, комбинаторики и многих других научных сфер на стыке лингвистики и философии не был бы возможен без того вклада, который сделали ученые, которые искали язык-эталон и, благодаря своим разработкам в данной области, изменили ход научных парадигм во многих сферах научного знания.

Вместе с тем, не стоит критиковать идеи Данте, Абулафии, Кирхера, Заменхофа за несостоятельность в плане «совершенства» предложенных ими языковых систем и лишь высокомерно признавать их вклад в развитие научного знания. Если концепты праязыка, кодового языка, априорных философских языков, апостериорных языков оказываются в конечном итоге не нашли воплощение в форме идеального языка, что же можно предложить взамен? Не может же многовековое устремление лучших умов мира быть абсолютно бесцельным? Делаем предположение, что нет.

Все разнообразие разработанных европейскими учеными подходов к совершенному языку привело нас к тому моменту, когда стоит обратить взгляд на естественные, родные языки. Поэтому ближе всех к обнаружению ключа к идеальному языку были приверженцы так называемой националистической гипотезы Джованни Нанни, Гийом Постель, Лютер,

---

<sup>4</sup> Эверетт, Д.Л. Не спи – кругом змеи! Быт и язык индейцев амазонских джунглей. М.: Издательский дом ЯСК, 2016.

Совершенный язык: утопия или реальность?

Шоттель и другие. Каждый из них полагал, что именно его родной язык и есть совершенный: будь то немецкий, который по звучанию вторит самой природе, тосканский, который произошел от арамейского, родного языка Ноя, а значит ближе всего к божественному замыслу или голландский, который превосходит другие языки по богатству фонетики и гибкости словотворчества.

В споре приверженцев националистической гипотезы нет, не может, и не должно быть победителя, так как победителем здесь является сам подход к вопросу. Воистину, поскольку совершенство субъективно, то и идеальный язык всегда будет субъективен, он не может быть универсальным и единым для всех народов мира. Только конкретный естественный язык будет для его носителя совершенным, поскольку, главное в языке - это способность свободно и четко выражать мысли и идеи, а для выполнения этой функции не может послужить лучше ни один язык мира, кроме родного языка.

Следовательно, сталкиваемся с необратимым многообразием совершенных языков, даже более - совершенных акцентов и диалектов. Это многообразие сигнализирует о богатстве культурно-лингвистического наследия человечества, ведь чем больше языков существует в мире, тем точнее их носители могут облечь в речь свои воззрения и опыт, а это только пополняет мировой «сундук» культурного наследия. При этом, в том же «сундуке» будут храниться все кодовые системы и языки, которые были созданы намеренно в поиске совершенного языка. Именно поэтому вклад ученых, которые, казалось, преследовали утопические идеи, так важны для мировой культуры.

Напротив, если бы вавилонского смешения языков (ключевой сюжет в изысканиях совершенного языка) не произошло, и все люди говорили бы на одном языке, огромные богатства и достижения человечества стали бы невозможны и с большой вероятностью не произошли бы вовсе.

Но если в определенный момент существования человечества все же будет обнаружен (или сформирован?) универсальный язык, люди могут потерять уникальность мировых культур навсегда, и эта потеря не должна быть допущена.

Таким образом, совершенный язык, поисками которого веками занимались лучшие умы человечества, всегда был и будет где-то рядом. Им является тот естественный язык, который является родным для человека. Язык, на котором он выражает свои чувства, тонкие оттенки эмоций, сложносочиненные мысли. Язык, на котором он общается с Богом и своей собственной совестью. Язык, который позволяет человеку говорить о тех предметах и явлениях, которые существуют именно в его картине мира. Иными словами, каждый

Совершенный язык: утопия или реальность?

естественный язык совершенен для его носителей, и никакой искусственно созданный, иностранный, кодовый или цифровой язык, со всеми их очевидными достоинствами, никогда не заменит родной язык.

#### Библиография

*Лосев А.Ф.* Кратил // Платон. Сочинения в 4-х т–Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 826-835.

*Эверетт Д.Л.* Не спи – кругом змеи! Быт и язык индейцев амазонских джунглей М.: Издательский дом ЯСК, 2016.

*Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб.: Alexandria, 2007.

## В поисках совершенного языка

Анна Смирнова

образовательная программа «Иностранные языки и межкультурная коммуникация»

*Что было, то и будет; и что делалось, то и  
будет делаться, и нет ничего нового под солнцем*

*Еккл. 1:9*

1. Многие люди считают, что понять носителя другого языка и культуры невозможно, как не существует идеального, совершенного языка. Однако, это не совсем так. Существует множество способов общаться между собой без потери смысла.

История создания совершенного языка доказывает, что все попытки его поиска и создания (каббала, схоластическая латынь, еврейский язык, поиски современной матрицы языка, применение комбинаторики для создания языка и т.д.) не увенчались успехом.

Рассмотрев лишь несколько попыток создания совершенного языка, хочется непременно самому попробовать создать свой совершенный язык, научившись на чужих ошибках (а их было много). Да, тот самый, удобный для общения, легкий для учения.

Однако, создатель языка будет испытывать трудности: с чего начать? что изменить? будет ли это грамматически или лексически идеальный язык? нужно ли упрощать язык вообще? Человек пытается упорядочить структуру языка, внести в него понятия категорий, сделать его как можно более «логичным».

Отсюда можно сделать вывод, что совершенный язык - это логичный язык, где каждая реалья жизни может быть объясненной путем алгоритма. Однако наблюдая за существующими языками, можно утверждать, что структура языка не может быть систематичной, в ней всегда есть исключения (вспомним, к примеру, правила русского языка).

Получается, что любой «настоящий» язык - парадигма человеческих ошибок в речи. Именно ошибки помогают нам отталкиваться от правила, иногда ошибки даже становятся нормой и входят в язык.

Что же считать логичным, а что - нет, когда мы составляем язык? Что считать понятным и легкоусвояемым к пониманию, если так называемая ментальная языковая и логическая картина в голове каждого человека своя? К примеру, для европейцев привычно ориентироваться в пространстве, используя слова «лево», «право», «вперёд» и «назад», что называется эгоцентрическими координатами, в то время как в языке куукуйимитирр носители

В поисках совершенного языка

языка опираются на географические координаты<sup>1</sup>. Например, экран компьютера находится к северу от меня. Следовательно, несмотря на стремление к логичности, многие существующие языки не являются логичными для представителей той или иной национальности.

К остальным вопросам добавляется еще один: «Кем же должен быть составитель «совершенного языка?» Ибо на такой маленькой территории, как Европа, умещается столько народов и этносов с различным менталитетом и разными понятиями в логике. Что же говорить о представителях восточной культуры? Не говоря уже о том, что каждый человек уникален и логика людей может различаться даже в самом узком кругу людей?

Похожим вопросом задавался французский философ-просветитель, Луи де Жокур: «Поскольку от различного духовного склада народов происходят различные языки, можно сразу же прийти к выводу, что универсальных языков не будет никогда, ибо невозможно внушить всем нациям одни и те же обычаи и чувства <...>»<sup>2</sup>.

2. Одной из главных характеристик любого языка можно назвать грамматику. Грамматика «совершенного языка» – несложная грамматика. Действительно, при изучении любого существующего языка, будь то испанский, немецкий или японский, человек обязательно спросит учителя: «А сложная ли там грамматика?» Как часто бывает, догма преобладания сложности грамматики одного языка над другим не основана ни на одном доказательстве, лишь на эмпирическом опыте человека.

Думается, что такое понятие, как «сложность какого-то конкретного языка» очень трудно определить, не говоря уже о сложности всех языков. Понятие «легкость языка» также достаточно расплывчатое, ведь для того, чтобы измерить «легкость языка», нужны какие-либо критерии, которых на данный момент нет.



<sup>1</sup> Язык аборигенов Австралии.

<sup>2</sup> Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб.: Alexandria, 2007.



новых изобретений, которое появилось в 1947 году - голограмма. Возможно, что сейчас это покажется лишь занимательным проектом будущего, но наука стремительно развивается и затрагивает все более интересные области в технологиях.

Исследования в области голографических технологий и их развития в последнее время набирает обороты: компании КТ Corporation и Verizon опробовали новый способ коммуникации по смартфону с помощью голографической связи, для этого им понадобилась новая сеть стандарта 5G<sup>5</sup>. Может ли человечество надеяться на внедрение голографии в метод использования «совершенного языка»? Если да, то в скором времени, человечество будет общаться зрительными образами, уменьшенными до размеров смартфона, и не будет испытывать трудностей в общении. Ведь то, что ты хочешь выразить, можно будет с легкостью показать.

Но у данного языка есть и второй недостаток: он повторяет путь египетской системы идеограмм, а именно, возникает проблема интерпретации или отсутствия уточняющих критериев. Так, значок «суп» (🍲) будет понятен представителю любого языка, но невозможно понять более сложную задачу, например, «готовить суп» или «есть суп». Следовательно, философский трактат или объяснение третьего закона Ньютона представляется в данной системе затруднительным.

**4.** Совершенные языки существуют, и их как минимум два. Во-первых, это язык чисел, который, несмотря на существование римской системы и китайской системы счета, все равно используется по всему миру. На «языке чисел» говорят ученые со всего мира, так как язык чисел действительно понятен, логичен и лаконичен: на нем не нужно говорить, чтобы понимать. Как и в других языках, в языке чисел есть свои правила и свои исключения. Смысл предложения также меняется, когда изменяется так называемая пунктуация, например:  $2 + 2 \cdot 3 = 2 + 6 = 8$ , но совершенно по-другому поведет себя «предложение»  $(2+2) \cdot 3 = 4 \cdot 3 = 12$ . Разобравшись в правилах, понять такой язык не сложно, нужно только уметь считать. Возможно ли переложить правила математики на правила языка? Может, тогда это и будет тот самый «совершенный язык»?

Среди лингвистических языков можно назвать язык музыки: так Самюэль Мер и его коллеги провели эксперимент, дав прослушать людям из различных стран разную музыку, от колыбельной до танцевальной композиции. Результат был поразительным: люди, никогда не

---

<sup>5</sup> КТ и Verizon провели первый в истории сеанс голографической связи.

URL: <https://hi-news.ru/technology/kt-i-verizon-proveli-pervyj-v-istorii-seans-golograficheskoy-svyazi.html>

слышавшие той или иной мелодии, понимали функцию произведения<sup>6</sup>. Конечно, каждая культура имеет музыку как культурную составляющую, точно так же, как и язык, поэтому высказывание о том, что музыка - это черта общего человеческого опыта, является правдой. Действительно, слушая музыку представителей разных народов, люди могут точно определять две главные эмоции: счастье и грусть (более того, человеческий мозг также распознает тон, ритм, темп, что также происходит и в речи). Поэтому неудивительно, что одна и та же часть мозга, отвечает за способность к музыке и языкам.

Назвать музыку «совершенным языком» можно, потому что именно музыкой вполне реально выразить любую абстрактную вещь с помощью нотной грамоты и нескольких нотных знаков, будь то «любовь», «тоска», «счастье» или «агрессия».

Получается, что музыка - это один из немногочисленных «языков», которые, в отличие от языка символов, жестов и даже зачастую словесной формы, могут объяснить состояние и чувства человека.

**5.** Совершенство языка определяют люди, а не мыслители, создающие какой-либо язык. Язык «из пробирки» - явление неживое, настолько совершенное, что не может существовать, поэтому большинство попыток создать какой-либо «совершенный» язык не находили практического выхода.

Хочется согласиться с мнением итальянского учёного, философа, специалиста по семиотике и средневековой эстетике У. Эко, что четко различать совершенный язык и универсальный язык представляется трудной задачей. «Совершенный» язык, думается, находится в своеобразном эфире, а «универсальный» язык ходит где-то по земле и, возможно, не один.

Если мы говорим, о языке, который также может рассчитывать на совершенство, насаждаемое совершенство, то ответ прост - это английский язык, который в наши дни принято считать *lingua franca*.

Но даже в этом случае заставить массу людей использовать какой-либо один язык на данный момент не представляется возможным. Лишь сейчас наши соотечественники чувствуют потребность в изучении английского языка, но только 11% населения его знают, для остальных он не представляет интереса, им не нужен международный язык. Заранее обратим внимание на то, что речь идет об использовании существующего языка в качестве так называемого «совершенного» в целом мире. Понять, почему английский язык сейчас играет

---

<sup>6</sup> Музыка как универсальный язык человечества.  
URL: <https://psyfactor.org/news/sciense84.htm> html

В поисках совершенного языка

роль *lingua franca*, заняв место латыни, испанского и французского языка, кажется невозможным.

\*\*\*

Хочется отметить, что искать «совершенный» язык нужно, ибо новые методы исследования помогают нам расширять наши фоновые знания.

Рассмотренные и нетривиальные подходы к поиску совершенного языка, такие как эмодзи, язык чисел и язык музыки, могут расширить знания о существующих методах коммуникации и осветить новые области изучения для психолингвистики и социолингвистики.

Однако в настоящее время совершенный язык невозможен и не нужен, так как его место занимают «универсальные языки» или языки *lingua franca*, находящиеся в постоянной гонке между собой: английский, испанский и китайский.

Но «совершенный» язык, в любом случае, на порядок их выше. Время совершенного языка еще не пришло, а, возможно, никогда и не придет. *Открой причину. Дальше - тишина*<sup>7</sup>.

Библиография:

Кузнецов В. КТ и Verizon провели первый в истории сеанс голографической связи.

URL: <https://hi-news.ru/technology/kt-i-verizon-proveli-pervyj-v-istorii-seans-golograficheskoy-svyazi.html>

Музыка как универсальный язык человечества.

URL: <https://psyfactor.org/news/sciense84.htm>

Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб.: Alexandria, 2007.

Шекспир У. Гамлет. М.: Aegitas, 2016.

---

<sup>7</sup> Шекспир У. Гамлет. М.: Aegitas, 2016.

## Другому как понять тебя?

Полина Орецул

образовательная программа «Иностранные языки и межкультурная коммуникация»

В стремлении человека проникнуть в чужое сознание кроется простая для понимания и спорная с точки зрения овладения возможность увеличения человеческого потенциала и его способности воздействовать на сознание силой мысли. Тем не менее, за исключением метода гипноза, настоящее состояние научного знания опровергает подобный контакт. На сегодняшний день ограниченность человеческой возможности абсолютно справедлива: являясь самым опасным созданием этого мира, человек в какой-то момент не смог бы обуздать свой потенциал.

На границе разделяющей сознания людей находится язык. В мыслях человека может быть многое, но передано будет лишь закодированное языком сообщение. То есть язык, с одной стороны, обеспечивает взаимодействие сознаний, (в головной мозг субъекта поступает импульс, субъект кодирует его, по каналу связи отправляет объекту, который декодирует сообщение и получает некоторую информацию – совершается коммуникационный акт), с другой стороны, передавая сообщения, находящиеся в «открытом доступе», запрещает проникновение в чужое сознание ради обоюдной безопасности.



В своей работе «Чужое сознание» английский философ Остин Джон Лэнгшо (1911-1960) обращает внимание на то, что язык может играть роль возможного средства доступа к чужому сознанию. Для этого автором проведён развернутый анализ вопроса «Откуда вы знаете?». Именно вопрос является речевым инструментом получения знания. Подставляя к

Другому как понять тебя?

переходному глаголу «знать» различные дополнения или придаточные части с разного рода семантическим наполнением, автор очерчивал круг возможных ответов на приведённый вопрос, тем самым исследуя возможные пути получения знания. Осмысление работы позволяет проанализировать возможность проникновения в чужое сознание задавая вопросы относящиеся лишь к одной сфере человеческого сознания - эмоционально-чувственной.

### **В пределах эмоционально - чувственного состояния**

Намереваясь понять, как узнать больше, чем доступно, взаимодействуя с другим человеком посредством языка, обратимся к фактам. Любому человеку приходилось произносить подобные фразы: он радостный, он ликующий, он раздражённый, он мечтательный.

Схожие умозаключения, произносимые нами в это время, совсем не всегда всецело соответствуют друг другу, так как ни один радостный, ликующий или раздражённый нам об этом не сообщал. Людям свойственно судить о других в категориях «оценки настроения», поскольку язык, действительно, содержит разнообразные маркеры, позволяющие нам неосознанно их считывать и при должном внимании отчасти проникать в чужое сознание.

Например, из предложения «Невероятно, вы нашли время приехать к нам в гости!» очевидна сообщаемая информация (рема) - некто приехал в гости. Помимо этого, в предложении выделяется вводно-модальный компонент «невероятно», который сообщает данному высказыванию настроение неожиданной радости, подчёркиваемое восклицательной интонацией.

Реципиент получает имплицитное (скрытое, неявное) знание, принадлежащее эмоционально-чувственной области говорящего, то есть говорящий не описывает возникшее чувство радости явно, открыто выражая, но посредством слова «невероятно» делится чувством. Реципиент получает шанс сравнить свой личный опыт ощущения радости с высказанным ощущением, проникнуть в эмоционально-чувственную область сознания собеседника.

С целью понять, что на самом деле происходит в ситуации общения, затрагивающей эмоционально-чувственные области сознания, обратимся к механизму предполагаемого процесса проникновения в чужое сознание, который выглядит как:

- образование в сознании мысли.
- языковое кодирование мысли с вероятным нарушением её истинности по причине столкновения, с одной стороны, сложности самой природы мысли, с другой – сложности облачения мысли в слово.

Другому как понять тебя?

- восприятие реципиентом сообщения;
- проникновение в сознание, поскольку сообщение оставляет мост в виде факта об эмоционально-чувственном состоянии, не раскрывая факт более детально.

Этапы декодирования реципиентом сообщения и проникновения в чужое сознание обусловлены такими факторами, как достаточное понимание собеседника и наличие соответствующего опыта.

Понимание друг друга упрощается при наличии общей идеи, например, улучшение настроения и весёлость, которыми характеризуется чувство радости. Как и в случае с обработкой мысли языковым кодом, здесь приходится усматривать неизбежную скидку на загадочную природу человека и не принимать ее за настоящее препятствие как для привычной коммуникации, так и для «диалога сознаний».

### **Арсенал**

Тем не менее, отталкиваясь от утверждения возможности диалога сознаний, можно смоделировать ситуации, которые в значительной мере влияют на состоятельность предполагаемого. Если внутри механизма процесса проникновения в чужое сознание ведущим фактором выступает эмоционально-чувственный опыт реципиента, то вне механизма важную роль приобретает ситуация общения.

Политик, выступающий на трибуне перед электоратом, часто заявляет, что рад каждому присутствующему на встрече. Предположим, что его чувство искреннее (не ложно), и каждый слушатель действительно важен для продвижения его компании. Слушатели в свою очередь получают это сообщение, неосознанно декодируют лексические маркеры (интонацию, междометия). Они верят выступающему и могут, казалось бы, приблизиться к истинным мыслям честного политика до тех пор, пока для данного примера не будет оговорена настоящая цель коммуникации - заполучить избирателя на свою сторону, убедить в своих воззрениях. Ситуация общения не предполагает душевной близости, то есть некоторой готовности со стороны самого оратора способствовать диалогу сознаний. Так что здесь выступающий не является подходящим объектом для прочтения мыслей.

Есть и другой политик. Она женщина, у неё замечательные муж и взрослая дочь. Несмотря на то, что предвыборная кампания отнимает много времени и сил, она радостно спешит домой, где дочь приготовила специально для неё ужин. Они встречаются, абстрагируясь от суеты, общаются о весёлом или грустном. Безусловно, между двумя самыми близкими друг другу людьми в мире не может не быть душевной близости. Но в описываемой ситуации она

Другому как понять тебя?

способна достичь некоторого пика. Соскучившись, обе женщины предрасположены к общению: нет необходимости обманывать, они не просто по-человечески прекрасно знакомы, а знают языковые личности друг друга, дочь имеет достаточный эмоционально-чувственный опыт, поэтому предмет разговора ей понятен.

Данные примеры далеко не исчерпывают все возможные ситуации общения, когда рождается душевная близость людей - важнейший компонент, входящий в арсенал средств, служащих сближению сознаний.

Так как одним из условий решаемой проблемы остается посредничество языка, необходимо особое внимание обратить на арсенал языковых средств, используемых с целью сообщения об эмоционально-чувственном состоянии. Их работа в описываемом процессе происходит в момент декодирования реципиентом сообщения. Сигналом к диалогу сознаний в сообщении могут стать языковые единицы синтаксиса, морфологии и лексики. В лингвистической терминосистеме они называются способами выражения экспрессивности, в частности, изучением способов занимается стилистика. Например, асиндетон – синтаксический способ выражения экспрессии, когда происходит намеренное опущение союзов. Он сообщает о душевном смятении говорящего и его спешке.

Живущие на страницах художественной литературы способы выражения экспрессии, а также функция каждого, изучены с практически математической точностью. Их работа слажена ввиду наличия спланированного автором сюжета, определённой идеи, образов и т.д.

В условиях спонтанности речевых рассуждений вектор поведения значений не может оставаться постоянным. Также значение, передаваемое тем или иным средством выражения экспрессии, определяется языковой личностью говорящего. Вероятность диалога сознаний, следовательно, снова превращается в шаткую конструкцию. Но все вышесказанное только доказывает роль языка в жизни человека как инструмента познания мира, так как язык - ключ к пониманию чувств и эмоций индивида.

Овладение языком – это способность, свойственная только человеку. Не обладая специальной лингвистической подготовкой носители языка способны чувствовать и понимать значение его средств.

Еще одной характерной чертой живой речи выступает её стремление к минимизации речевых усилий, в чём отражён результат эволюции человека, развитие его мыслительных способностей. Сегодня людям приходится буквально утрамбовывать десятки заданий в прежние двадцать четыре часа, что также определяет минимизацию речевых усилий и сам внешний облик языка. Из этой характеристики следует предположение, что количество групп

Другому как понять тебя?

средств выражения экспрессии уменьшается на пути сближения сознаний. Наиболее «продуктивными» с точки зрения их употребления окажутся средства, например, лишённые громоздкости.

Попытка точно назвать наиболее вероятные лексические проводники к сознанию другого человека заведомо приводит в тупик из-за бесконечности контекстов, разнообразия языковых личностей, когнитивных особенностей людей. Например, один из них, слушая другого, ощущал, понимал происходящее в сознании последнего. И сверив показания, говорящий подтвердил бы, что его ход мысли именно так и работал. Также данный эксперимент требует аудио или видеофиксации для дальнейшего анализа чистоты работы механизмов диалога сознаний и анализа языковых средств.

Как утверждал Остин, другие умы не впускают в себя, а вот чужое сознание – это что-то, во что можно войти. Но сознание одного человека способно лишь приблизиться к сознанию другого. Многие люди согласятся с тем, что если обратиться к жизненному опыту, то можно обнаружить, что человек способен испытывать чувство единения мысли с чужим сознанием. Некоторые даже заверят, что подобное происходит с ними постоянно. Может быть, этот диалог сознаний и есть катализатор любви и дружбы на земле. Именно диалог сознаний позволяет нам узнавать друг друга, понимать эмоциональное состояние людей.

## Возможно ли проникнуть в сознание собеседника?

### Барьеры для эффективной коммуникации

*Александра Коришнова*

образовательная программа «Иностранные языки и межкультурная коммуникация»

В данной работе рассматривается проблема проникновения в чужое сознание с помощью языковых средств. Поскольку понимание друг друга является ключевым элементом общения, многим из нас хотелось бы проникнуть в чей-то разум, чтобы понять, что думает наш собеседник. В ходе исследования были подняты два основных вопроса, на которые предстоит ответить. Понимают ли разные люди слова и фразы по-разному, и, если да, как мы можем управлять правильностью вербального и невербального общения? Ответ на эти вопросы может привести нас к пониманию возможностей и ограничений понимания другого человека и улучшению качества общения.

Несмотря на то, что язык в настоящее время является самым эффективным инструментом передачи мыслей и чувств собеседнику, он не является идеальным. Французский философ Жиль Делез отмечает прочную связь между языком и бессознательным<sup>1</sup>. Другой французский философ и психоаналитик Жак Лакан подтверждает, что бессознательное структурно упорядочено в соответствии с теми же законами, которые управляют естественными языками<sup>2</sup>. Здесь имеет место быть идея о том, что в большей степени бессознательное, нежели осознанность, управляет нашей речью. Таким образом, зачастую человек не может подобрать правильные слова, чтобы выразить свои идеи понятно не только для своего собеседника, но и для себя. В контексте данной проблемы вспоминается высказывание немецкого философа Мартина Хайдеггера о том, что не мы владеем языком, а язык владеет нами<sup>3</sup>.

Главную роль в восприятии поведения других людей играют наши собственные представления о поведении и речи. Эта ограниченность мешает эффективной коммуникации. Данная проблема встает более остро при общении разных культур. В теории межкультурной коммуникации признается, что общение между представителями различных культур крайне затруднено. Таким образом, представителю низкоконтекстуальной культуры будет сложно

---

<sup>1</sup> Делез Ж. Что такое философия. М.: Алетейя, 2001.

<sup>2</sup> Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995.

<sup>3</sup> Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001.

Возможно ли проникнуть в сознание собеседника?..

или практически невозможно понять человека, который относится к высококонтекстуальной культуре<sup>4</sup>.



К данной проблеме добавляется и то, что мы видим мир исключительно своими глазами. Мы никогда не чувствовали органами других людей, поэтому человеку свойственно оценивать мир в первую очередь со своей позиции. При этом необходимо помнить, что человеческая природа имеет тенденцию мыслить стереотипами, «вешать ярлыки», иметь предрассудки, что также

затрудняет взаимопонимание. Мы не можем утверждать, что стереотипы являются исключительно отрицательным явлением, так как это естественный процесс, позволяющий нам обрабатывать большие объемы информации, однако, закрепленное в нашем сознании мнение о человеке, сформировавшееся еще до знакомства с ним, препятствует полному пониманию собеседника. Стереотипы затрудняют взаимопонимание не только между представителями разных культур, но и в пределах одной нации.

Анализируя данную проблему, не стоит забывать о значении общей конъюнктуры, в которой мы существуем. Текущую стадию общественного развития принято считать постмодернистской. Язык воспринимается не просто как система знаков, он также является проблемой текста. На первый план выходит вопрос интертекстуальности, подразумевающий под собой взаимодействие текста с семиотической культурной средой, а также обращение новых текстов к уже существующим творениям, представление одного текста в другом в виде цитат и аллюзий. Таким образом, значимость контекста в процессе взаимопонимания является очень актуальной. В эпоху постмодернизма большое внимание уделяется языковой личности. В наши дни человек имеет полную свободу в выборе формы самовыражения, в том числе языкового. Мы выбираем языковые средства, наделенные личными значениями для того,

---

<sup>4</sup> Hall E.T. The Silent Language. Robbinsdale: Fawcett, 1968.

Возможно ли проникнуть в сознание собеседника?..

чтобы выразить нашу субъективную реальность. Таким образом, креативность в подборе языковых средств, использование в речи прецедентных феноменов и аллюзий может снижать эффективность коммуникации, так как различие в понимании более сложных языковых средств существенно выше, чем различия в понимании базового словарного запаса. Данный фактор усугубляет изучаемую проблему, так как основной тип барьера в процессе коммуникации – семантический. Значимость таких барьеров увеличивается, когда нет возможности личного общения. Факторы невербальной коммуникации, а именно тон голоса и язык тела, играют важную роль в процессе общения. В эпоху цифровизации люди все чаще коммуницируют посредством электронной почты, социальных сетей, мессенджеров. Жесты и выражения лица не могут быть переданы через письменный текст. Более сложные явления, например, ирония, не всегда хорошо отражены в письменных сообщениях, что является дополнительным фактором, снижающим эффективность коммуникации.

Однако, в то же время, многие утверждают, что язык - это не препятствие, а так называемый мост. Так как это его основная роль в обществе, язык действительно может «соединять» людей и их мысли друг с другом. Именно он делает общество возможным.

Несмотря на то, что каждый человек индивидуален, следует помнить, что у всех нас одинаковые инстинкты и врожденные рефлексy, одинаковые средства выражения эмоций, примерно схожие представления о морали. Тот факт, что мы по-разному воспринимаем непосредственные раздражители, не означает различие в глубинных процессах – человек засмеётся, увидев что-то смешное и в данном случае совершенно неважно, что считается смешным в его культуре. Таким образом, несмотря на то, что человеческая психология сложна и разнообразна, на уровне мотивации мы все очень похожи. Согласно американскому психологу Маршаллу Розенбергу, мотивация или стимулы, которые заставляют человека поступать так или иначе, ограничены, существует около 30 базовых мотиваций, свойственных каждому из нас<sup>5</sup>.

Факторами, упрощающими процесс проникновения в чужое сознание, также может являться степень похожести собеседников. Нам будет значительно проще понять чувства человека своей культуры, своего социального статуса, возраста и так далее, то есть человека, который похож на нас. Мы также можем стремиться к большему пониманию друг друга, развивая критическое мышление, чувство эмпатии, изучая культуры других стран. Чем больше времени мы будем проводить с человеком, тем больше характерных для его поведения

---

<sup>5</sup> *Rosenberg M. Nonviolent Communication: A Language of Life. Encinitas: PuddleDancer Press, 2003.*

Возможно ли проникнуть в сознание собеседника?..

деталей будем узнавать. Люди, живущие в браке много лет, по малейшим невербальным сигналами способны судить об эмоциональном состоянии партнера. Таким образом, анализируя человека долгое время, мы можем выявить определенные зависимости между его ощущениями, настроением и способами их выражения, что впоследствии поможет нам с большей уверенностью судить о его чувствах. Однако, несмотря на то, что люди, находящиеся в таких отношениях близки к проникновению в сознание друг друга, они никогда не смогут утверждать, что добились этого на сто процентов. Таким образом, даже если у человека получилось полностью понять чувства и переживания собеседника, он никогда не узнает, произошло ли это в действительности. Наше понимание чужих мыслей - гипербола, стремящаяся к асимптоте.

Личность человека формируется в социуме, во время социализации он естественным образом поглощает все характерные паттерны поведения. Само влияние общества на человека приводит к выработыванию необходимого уровня эмпатии, достаточного для базовой интерпретации поступающих от других людей вербальных и невербальных сигналов. Быть на 100% уверенными в правильности понимания другого человека невозможно, в реальной коммуникации и в процессах жизнедеятельности полной уверенности в чём-либо не существует. Развитие социальных навыков будет приводить к повышению эффективности процессов коммуникации.

Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что мы не можем со стопроцентной вероятностью утверждать, что в конкретном случае нам удалось проникнуть в сознание другого человека, понять его мысли и чувства, но мы можем приблизиться к этому. Например, человеку, разбирающемуся в межкультурной коммуникации, имеющему длительный опыт общения с представителями различных культур, будет легче интерпретировать их слова. Очень важно понимать, что для эффективной коммуникации нет необходимости быть полностью уверенным во взаимопонимании. Стремление к перфекционизму и мысль, что 99% вместо 100% - это плохо, лишь тормозит происходящие в социуме процессы. Поэтому вывод о том, что мы не можем проникнуть в разум другого человека, но можем быть, по крайней мере, к этому приближены, является позитивным в общечеловеческом смысле.

Возможно ли проникнуть в сознание собеседника?..

Библиография:

*Делез Ж.* Что такое философия. М.: Алетейя, 2001.

*Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995.

*Остин Дж.* Чужое сознание // Остин Дж. Философия, логика, язык. М.: Прогресс, 1987. С. 48-96.

*Хайдеггер М.* Основные проблемы феноменологии. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001.

*Hall E.T.* Beyond Culture. New York City: Anchor Books, 1989.

*Hall E.T.* The Silent Language. Robbinsdale: Fawcett, 1968.

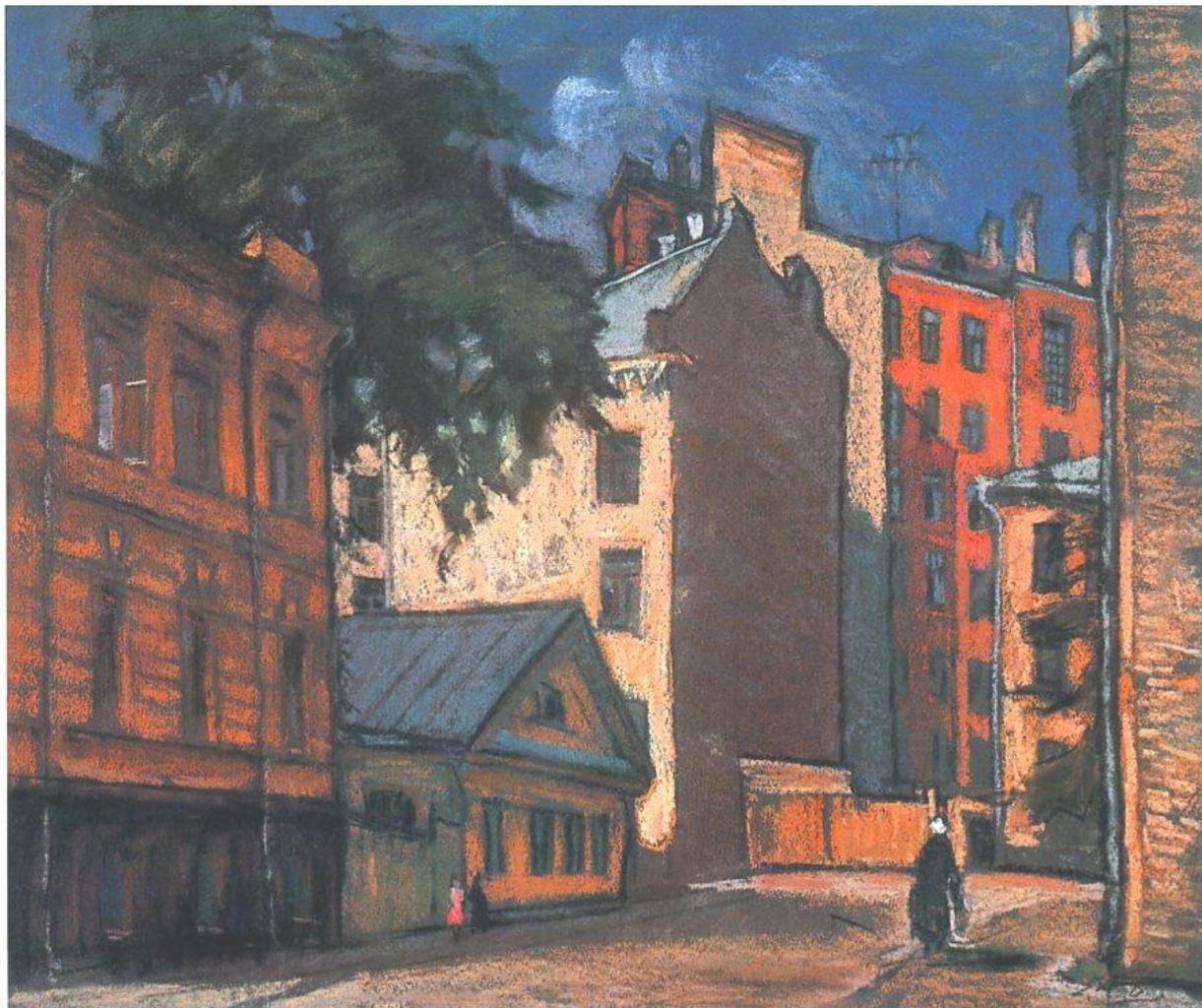
*Hall E. T.* Understanding Cultural Differences: Germans, French and Americans. Boston: Intercultural Press, 1990.

*Rosenberg M.B.* Nonviolent Communication: A Language of Life. Encinitas: Puddle Dancer Press, 2003.

«Душа и город Евгения Куманькова»: по любимым маршрутам прогулок художника.

Выставочный проект и квест студентов НИУ ВШЭ и РГСУ

*Н.Е. Покровский*, д.с.н., профессор, зав. кафедрой общей социологии НИУ ВШЭ, автор и научный руководитель проекта «Душа и город Евгения Куманькова» (Грант Мэра Москвы)



Летний полдень в Могильцевском. 1963. Бумага, пастель. 41x56.

Эта серия материалов представляет концепцию, методику и первые результаты молодежного квеста «Душа и город Евгения Куманькова» – междисциплинарного исследовательского, художественного и педагогического проекта, сопровождающего выставку выдающегося советского и российского художника Евгения Ивановича Куманькова.

«Душа и город Евгения Куманькова»...

Выставка проходит в Библиотеке им. Е.А. Фурцевой г. Москвы, в том самом доме, где долгое время жил и работал Е.И. Куманьков.

Евгений Иванович Куманьков (29.02.1920 – 12.03.2012) – выдающийся советский и российский художник-график, художник-живописец, народный художник РСФСР, художник-постановщик киностудии «Мосфильм» и главный художник Академического Малого театра. Широко известен как городской пейзажист. В течение всей жизни он создавал уникальную по своим художественным и историческим достоинствам живописную и графическую летопись Москвы как города и архитектурного памятника. Для городских пейзажей Куманькова характерны лиричность, особая одухотворенность, романтичность восприятия истории. Московские работы Куманькова (особенно виды Арбата и других старых районов столицы) составляют уникальную коллекцию, насчитывающую сотни живописных полотен, пастелей, рисунков. Московские работы Куманькова находятся в собраниях ведущих музеев России и за рубежом, изданы в альбомах.

На протяжении многих лет, особенно в годы «брежневского застоя», он неоднократно выступал в прессе в защиту исторического и архитектурного единства Москвы, состоял в градостроительных и архитектурных советах, где проводил последовательную линию по сохранению архитектурных памятников Москвы.

Экспозиция включает тщательно отобранную коллекцию московских рисунков Е. Куманькова, выполненных цветными карандашами, углем, сангиной на бумаге альбомного формата 48х63 в период с конца 1950-х и вплоть до 2010 годов. В дополнение к этому в экспозицию вводятся городские пейзажи большого формата, выполненные в технике пастели, признанным и, можно сказать, уникальным мастером которой был художник. Сочетание карандашной графики, мягкого звучания и «влажности» пастели создают особую атмосферу всей экспозиции. С одной стороны, она обретает интимный, «домашний» характер, а с другой стороны, явное публицистическое звучание, связанное с темой сохранения исторической памяти как таковой.

В ходе молодежного квеста каждый участник, выбрав «свой» московский пейзаж Е.И. Куманькова, совершает городское путешествие и выполняет ряд заданий. Он идентифицирует на местности географическую точку, выбранную художником, по доступным источникам, включая интернет, собирает исторические материалы об улице и ареале, изображенном на рисунке, а также пытается составить социологический «портрет» ареала. На местности участник производит фото и видеосъемку, показывающую современное состояние исторического ареала, фиксирует современный вид дома и улицы с точки, в свое время

«Душа и город Евгения Куманькова»...

выбранной художником, по возможности проводит интервью с жителями этого квартала и случайными прохожими на тему: «Что вы думаете об этом историческом районе Москвы?», «Насколько удобна и комфортна для вас эта историческая среда?», «Хотелось бы ее сохранить или лучше здесь построить новые современные здания». Также игрок описывает психогеографию места, интроспекцию, то есть самоощущение (мыслей, чувств, предположений, страхов, восторгов и т.д.) относительно «переживания» данного места и обобщает все вышеперечисленное в виде связного и структурированного текста-аннотации к работе Е. Куманькова.

Сейчас в рамках квеста подготовлено около сорока студенческих работ, посвященных излюбленным московским уголкам художника. Первые результаты этого нового опыта – опыта «полевой интерпретации» рисунков и картин Е. Куманькова – представлены ниже.

Дышат одним воздухом. Опыт «полевой интерпретации»  
рисунка Евгения Куманькова «3-й Обыденский переулок»

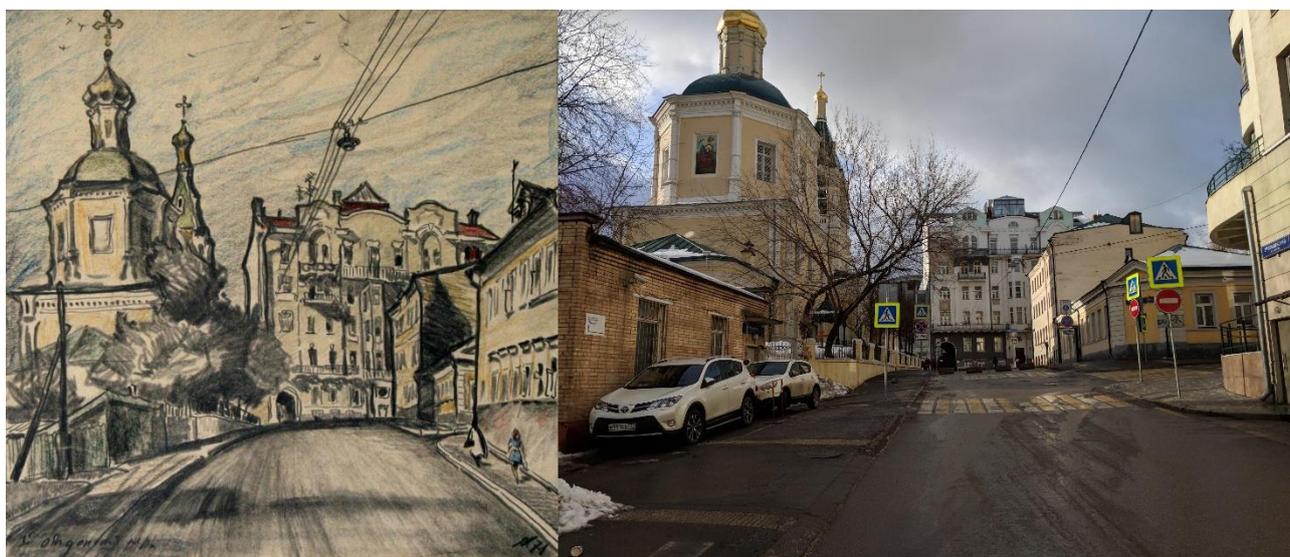
*Александр Гладкий* (студент образовательной программы «Культурология» Российского государственного социального университета)



Е. Куманьков. 3-й Обыденский переулок, 1971. Бумага, цветной карандаш.

«Душа и город Евгения Куманькова»...

Рисунок изображает частичку городской жизни 3-го Обыденского переулка рядом со станцией метро Кропоткинская. 3-й Обыденский переулок – это небольшой переулок в центре Москвы, откуда можно увидеть торжественно возвышающийся Храм Христа Спасителя и Патриарший мост через Москву-реку. Однако это место выделяется не только красотой городского пейзажа, но и собственной непередаваемой атмосферой спокойствия, которую так бережно смог сохранить Е.Куманьков в своём рисунке.



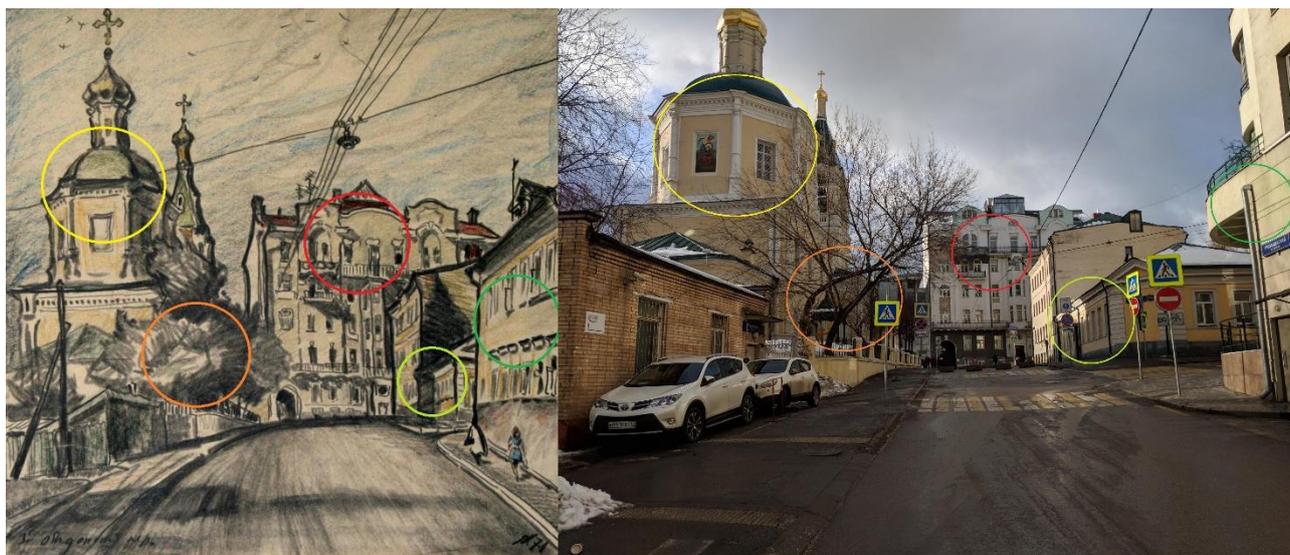
Сам переулок небольшой – всего 100 метров в длину. С одной стороны переулкa растут деревья, высаженные на огороженной забором территории, и стоит церковь Ильи-пророка Обыденного, находящаяся на стыке 3-го и 2-го Обыденских переулков. Улочка названа по имени храма. Обыденский – означает созданный «об один день», именно за это время был построен здесь в XVI в. деревянный обетный (по обету, данному Богу) храм во имя Ильи-пророка. Здание претерпело немало изменений за три сотни лет. Его неоднократно хотели закрыть. Но сейчас храм в прекрасном состоянии. С другой стороны переулкa, в той части, что ближе к храму Христа-Спасителя, располагается новое шестиэтажное здание, далее в глубине переулкa – двухэтажное жёлтое здание – воскресная церковно-приходская школа храма Пророка Илии в Обыденском переулкe, сохранившаяся с того времени, когда это место рисовал Е. Куманьков.

Когда я стоял на месте, которое было много лет назад выбрано художником для создания рисунка, мною овладело знакомое, но от этого не менее странное чувство. То самое ощущение, когда смотришь на улицу перед собой и видишь её историю. Такое чувство охватывает мою душу каждый раз, когда удаётся прикоснуться к истории окружающих меня вещей, которые столько успели повидать на своём веку. Уверен, что в их жизнях между тем моментом, когда

«Душа и город Евгения Куманькова»...

я оказался в Обыденском переулке, и моментом, когда задолго до моего рождения сделал свой рисунок Евгений Куманьков, прошел всего лишь миг. Миг, который можно было случайно пропустить, моргнув.

В моей фантазии постепенно разворачивалась возможная история этого места. Миллионы прохожих, возможно даже очень знаменитых, видели то же, что и я, а может даже стояли на моём месте. Это удивительная возможность протянуть нить между двумя точками на стреле времени. Я испытал лёгкий восторг и удивление, что время постаралось сохранить городской пейзаж почти не тронутым.



Но всё-таки улица претерпела некоторые изменения. Появился новый дом на месте снесенного старого. На восьмерике церкви появилась икона, на многоэтажке – стеклянная мансарда. Куманьков не стремился передать реальность такой, какая она есть. Иногда он позволял себе немного изменить облик описываемого им пейзажа. У него получалось увидеть и почувствовать Москву по-своему, с любовью. Поэтому картины отражают «настоящую» улицу, ту, которую могут увидеть лишь немногие.

Основное отличие, которое сразу же бросается в глаза – это другая компоновка зданий. На сделанной в наше время фотографии они получились разрозненные, одинокие, не причастные друг к другу. А вот на рисунке они стоят рядом, живут вместе и дышат одним воздухом. Нельзя не обратить внимание и на дерево, что росло у церкви, и по сей день продолжает расти, став практически в два раза выше, чем тогда, когда оно «позировало» Куманькову. Практически все здания сохранили свой прежний вид, только дом в правой части рисунка исчез с лица Москвы, а вместо него сейчас – шестиэтажное здание с отделением «Сбербанка» на первом этаже.

«Душа и город Евгения Куманькова»...

Помимо приема «перестановки» зданий Куманьков использовал удивительный ракурс. Он словно парил над землёй, когда «впитывал» окружающий мир, чтобы передать его на бумаге. И я не смог сфотографировать переулочек с той же высоты и того же места. Сейчас просто невозможно встать на то место, где когда-то стоял художник, ведь там сейчас активное дорожное движение.

Интересно, что в настоящее время каждые выходные практически половину переулочка перекрывают, создавая пешеходную зону, тем самым возвращая нас во времена, когда не было десятков тысяч машин, курсирующих по дворам.

Вот так, несмотря на сохранение общих черт ландшафта, мы всё равно многое теряем. Теряем удивительные ракурсы. Теряем уникальную атмосферу. И только работы таких художников, как Куманьков, могут помочь нам вновь прикоснуться к той Москве, которую любили и продолжают любить люди, защищающие её облик от стеклянных торговых центров и офисных зданий.

Стена. Опыт «полевой интерпретации» картины

Евгения Куманькова «Тверской бульвар»

*Аида Абакарова* (студентка образовательной программы «Культурология» Российского государственного социального университета)



Е. Куманьков. Тверской бульвар, 1985. Бумага, акрил.

«Душа и город Евгения Куманькова»...

Здание, изображенное на картине, еще в 2000 году находилось по адресу Тверской бульвар, 26. Сейчас на его месте находится новое строение с частично сохраненным фасадом. В нем располагаются ресторан «Турандот» и кафе-кондитерская «Пушкинь», популярные у политической, творческой элиты столицы и иностранных гостей.

С 2000 по 2005 год шли споры о том, менять ли облик улицы. Закончились они полным разрушением усадебного комплекса Римского-Корсакова, памятника двух веков, который мы еще видим на работе Куманькова, и возведением на его месте нового пятиэтажного ресторана с подземной парковкой. Сейчас это место продолжает числиться в списке объектов культурного наследия следующим образом: «Дом, начало XIX в. Построен под руководством арх. О.И. Бове. Стена». Предмет охраны – стена. Это все, что осталось от комплекса зданий, представлявшего уникальный «шедевр ампириного градостроительного оформления» – квартал, объединенный одним фасадом с одной стороны, и чередой дворов – с другой.



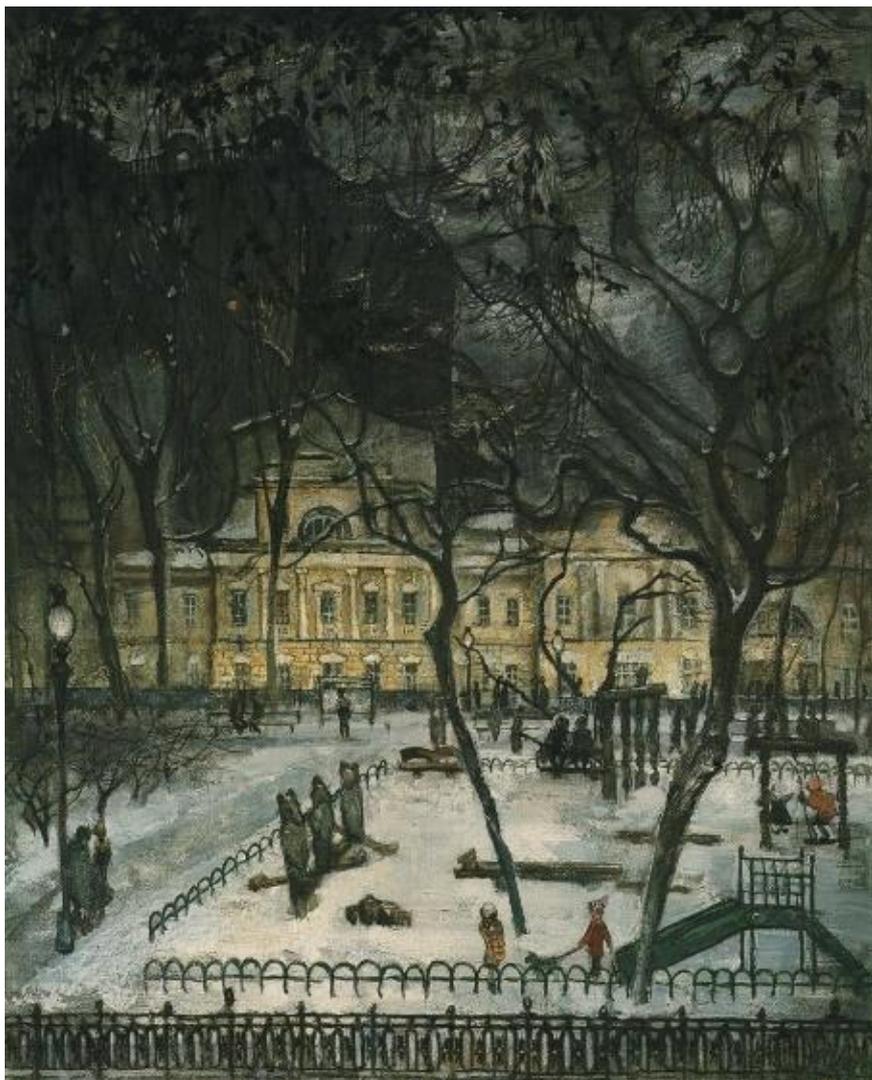
История разрушения усадьбы подробно и ярко описана в серии материалов сайта общественного движения «Архнадзор».<sup>1</sup> Сначала объект культуры федерального значения, ансамбль зданий по адресу Тверской бульвар, 26, был передан частному владельцу для

<sup>1</sup> *Можжаев А.* Пушкинь против Пушкина. Москва, 2008.

URL: <http://www.archnadzor.ru/2008/01/09/pushkin-protiv-pushkina/#more-694>

*Самовер Н.* Скверный турандот. Москва, 2009.

URL: <http://www.archnadzor.ru/2009/02/17/skverny-j-turandot>



реставрации и создания «Культурного центра русской старины». Однако, как стало ясно позже, проект маскировал масштабные планы по строительству новых площадей ресторана «Пушкинъ», и уже довольно быстро планы реставрации превратились в план сноса и нового строительства. Снос был полностью согласован с органами охраны культурного наследия. Все постройки, попавшие в зону строительства, были признаны поздними и малоценными. В результате от памятника осталась лишь фасадная стена по бульвару,

но и она сильно изменилась. Как пишут специалисты «Архнадзора», мезонин северного корпуса был заменен упрощенной копией (исчез необычный перспективный архивольт арочного окна), а южный надстроен почти на два метра с соответствующим нарушением пропорций. Разницу между двумя фасадами невозможно не заметить и при сравнении работы Е.Куманькова «Тверской бульвар» и современного фото этого места (февраль 2019 года). Бросаются в глаза окрашенные серым цветом рустовка и полуколонны.

Между тем, это ныне модное место в центре Москвы, благодаря усадьбе и ее владельцу, обладало не только архитектурной, но и мемориальной ценностью. Владелец усадебного комплекса Иван Николаевич Римский-Корсаков был около года фаворитом Екатерины Великой, а после отправлен императрицей в Москву. Там у него появилась новая сердечная привязанность — 25-летняя красавица графиня Екатерина Строганова, с которой он впоследствии прожил счастливую жизнь, воспитывая двух общих детей. Её супруг, граф Александр Сергеевич Строганов, оставшись в 46 лет с двумя маленьким детьми на руках,

«Душа и город Евгения Куманькова»...

предоставил бывшей супруге подмосковное имение Братцево и солидное содержание. Также в 1799 году он купил для Екатерины Строгановой дом у Тверских ворот. Римский-Корсаков приобрёл владение по соседству, образовав обширную усадьбу с двумя старыми палатами, стоявшими торцами к бывшим стенам Белого города, то есть к Тверскому бульвару, возникшему на месте крепости в 1796 году. Эти старые палаты усадьбы, благодаря Римскому-Корсакову, получили новые классические фасады на месте прежних торцов, по бокам их были поставлены флигели. Часть усадебного комплекса сдавалась внаем, сам владелец проживал в богато отделанном северном корпусе.

После Отечественной войны 1812 года начался ремонт и очередная перестройка усадьбы. Старые дома не стали сносить, а сделали частями сложной композиции, объединив их общей «великолепной фасадой». Так возникла интересная конструкция этого усадебного комплекса<sup>2</sup>.

По свидетельству современников Римского-Корсакова, его дом «с большими великолепными садом, с беседками, статуями и прудами, посещался всей Москвой» и слыл одним из красивейших зданий<sup>3</sup>. В интерьерах дома по адресу Тверская, 26 до 2000 года сохранялись резные дубовые двери, литая чугунная лестница, богатая лепнина потолков, колонны в проемах парадной анфилады.

Интересно, что незадолго до смерти генерала-майора Римского-Корсакова в 1831 году его посещал Александр Пушкин, который беседовал с ним о временах Екатерины Великой, предположительно собирая материал для работы над «Капитанской дочкой».

В 1980-1990-е годы комплекс активно реставрировался, усадьбу планировали передать Союзу художников СССР.<sup>4</sup> С 1990 по 1994 год был реставрирован весь комплекс фасадов, выходящих на Тверской бульвар. На территории комплекса при отселении жильцов велись исследовательские и архелогические работы, в процессе которых в некоторых корпусах были выявлены фрагменты рубежа XVII — XVIII веков, открыты новые фрагменты потолочной росписи и многое другое. У археологов, реставраторов, искусствоведов возникали все новые вопросы, на которые теперь никогда не будут получены ответы.

Интервью, проведенные в кафе-кондитерской «Пушкинь», показали, что люди, посещающие это место, и не подозревают о том, что нынешнее здание по адресу Тверской

---

<sup>2</sup> Можяев А. Пушкинь против Пушкина.

<sup>3</sup> Федорченко В.И. Императорский Дом. Выдающиеся сановники: Энциклопедия биографий: в 2 т. Т.2. Красноярск: Бонус; М.: Олма-Пресс, 2015. С.315.

<sup>4</sup> Уметь надо. Москва, 2009.

URL: <https://archnadzor.livejournal.com/21935.html>

«Душа и город Евгения Куманькова»...

бульвар, 26 – лишь имитация экстерьера и интерьера XVIII и XIX века. Интервьюируемые выражали свое восхищение тем, что историческое здание сохранено, и выражали протест против постройки новых зданий за счет разрушения исторических памятников. Поразительно, как легко стирается, подменяется подлинная историческая память. Картины Куманькова, посвященные Тверскому бульвару, становятся важным напоминанием об историческом облике этого места.

Величие и уют. Опыт «полевой интерпретации» рисунка Евгения Куманькова  
«Угол Малого Левшинского переулка и ул. Пречистенки»

*Александра Дворянчук* (студентка образовательной программы «Культурология» Российского государственного социального университета)



Е. Куманьков. Угол Малого Левшинского переулка и ул. Пречистенки. 1971.

Бумага, цветной карандаш.

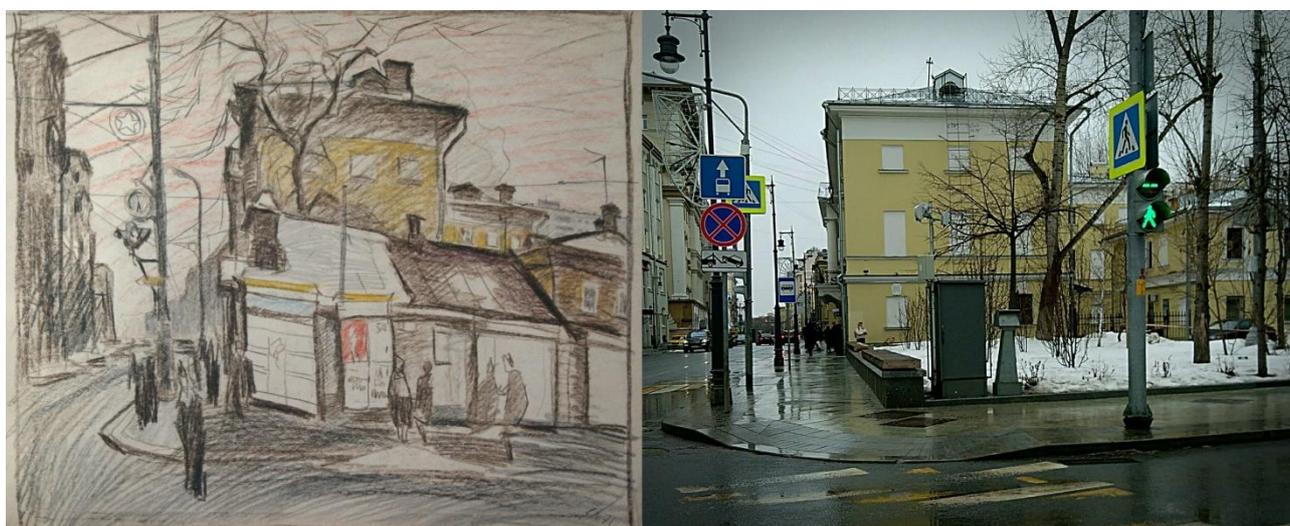
«Душа и город Евгения Куманькова»...

Глядя на рисунок, я невольно задалась вопросом: какое время изображено на рисунке? Вечернее или утреннее?

Часы на столбе у дороги указывают на половину шестого. Как мы знаем, Евгений Иванович Куманьков выходил на улицы и рисовал виды города рано утром. Скорее всего, на рисунке отражено именно утро, рассвет. Также об этом говорит и цвет, который выбрал художник, рисуя небо. Но, пожалуй, это слишком рано для такого количества людей на улице. К тому же, уже открыт магазин. Куманьков мог отметить время начала зарисовки стрелками часов и продолжать рисовать вплоть до открытия магазина, тем самым оставив на листе одновременно и раннее утро, и то время, когда город уже ожил. Красивая версия, и жалко от нее отказываться, но более вероятна другая.

Это вечер. Окрашенное красным небо на западе (а именно западное небо мы видим, глядя с Малого Левшинского на Пречистенку) говорит об этом. О времени окончания рабочего дня, когда люди возвращались домой, заходя по дороге в магазины. Отсюда и оживление на перекрестке. Ветвистое дерево на рисунке без листьев, на асфальте их тоже нет. Вероятно, это весна.

Итак, рисунок представляет один весенний вечер из жизни этого московского уголка. На картине мы видим достаточно оживленный перекресток: одна группа людей беседует, кто-то выходит из магазина, кто-то идет мимо по своим делам. Магазины здесь – невысокие домики. Двери открыты, видны стеллажи, а на стене висит афиша, привлекающая внимание прохожих... Наше внимание также занимают три желтых здания справа. Они различны по высоте, но как будто образуют одну группу. Лынящие друг к другу здания и беседующие люди, как мне кажется, это внутренняя основа композиции рисунка. Вдали в тумане возвышается серая многоэтажка, и она здесь выглядит как призрак будущего.



«Душа и город Евгения Куманькова»...

Дорога и уходящая вдаль улица Пречистенка. Эта улица (протяженность – 1 км 125 м, или 10 минут пешеходной прогулки) появилась на карте Москвы в XVI веке. Пречистенкой ее начали называть по повелению «тишайшего» царя Алексея Михайловича. Царь, часто ездивший на богомолье в Новодевичий монастырь, велел сменить название в честь смоленской иконы Пречистой девы Марии, хранившейся в монастыре. В конце XVIII – начале XIX вв. на улице начали селиться представители аристократии. В конце XIX века здесь разворачивается строительство доходных домов. На смену малоэтажной усадебной застройки приходят высокие здания с броскими фасадами, которые и сейчас находятся на этой исторической улице. В 1921 году Пречистенку переименовали в Кропоткинскую, а прежнее название было возвращено лишь в 1990 году, следовательно, если говорить точно, Евгений Иванович в 1971 году рисовал пересечение улицы Кропоткинской и Малого Левшинского переулка.

Дорога, уходящая вправо, является тем самым Малым Левшинским переул, протяженность которого составляет всего 260 метров. Название произошло от фамилии стрелецкого полковника А.И. Лёвшина, который командовал располагавшимся здесь в XVII столетии полком.

С момента создания рисунка прошло более 45 лет. Что изменилось? Не сохранились магазинчики, которые придавали особый уют этому месту и которые я так надеялась увидеть своими глазами. Сейчас на этом месте находится сквер. Дерево с рисунка тоже, конечно, не дожило до наших дней, но рядом появилось другое, очень напоминающее бывшего соседа, такое же величественное, с огромными ветвями.

Этот угол Малого Левшинского и Пречистенки, судя по рисунку, и в прошлом никогда не пустовал. Но какое активное движение там теперь! По дорогам бесконечным потоком идут машины, люди зачастую не успевают перейти проезжую часть. А множество детей со своими родителями или в компании сверстников заходят в двери того желтого здания, что на рисунке выглядит самым крупным.

В высоком желтом здании, изображенном Куманьковым на рисунке с торца, располагаются сейчас Детская музыкальная школа имени В. И. Мурадели и Детская художественная школа имени А.Серова. Это главный дом усадебного комплекса Охотниковых, его история начинается с 1817 года. В разное время там располагалась гимназия Поливанова, Государственная академия художественных наук, а сейчас помещение занимает одна из старейших музыкальных школ России: школе Мурадели исполняется в этом году 93 года.



Чтобы войти в школу Мурадели, нужно покинуть точку, выбранную в свое время Куманьковым, и завернуть за угол здания, перейдя от его торца к фасаду. Оказавшись там, я испытала маленький шок: вид здания с фасада поражает своей грандиозностью и великолепием. На рисунке Е. Куманькова оно изображено с торца, и нет даже намека на этот эффект. Ответ на вопрос, почему Евгений Иванович не стал рисовать поразительный фасад, было достаточно просто найти. Художник не искал красоты и величия только для того, чтобы произвести внешнее впечатление. Он хотел почувствовать «душу города» и «проецировал» ее на бумаге, пропуская через себя, оставляя свое собственное ощущение города под карандашом. И вслед за Куманьковым я забываю о величественном фасаде здания, возвращаюсь к рисунку, хочу чтобы лучше понять художника, и опять начинаю видеть особый уют выбранного им московского уголка.

Эффект, который открылся благодаря работе Е. Куманькова, удивителен. Меня точку съемки, можно совершенно по-разному увидеть пересечение Малого Левшинского и Пречистенки. Вспоминаю слова самого художника: «Московская серия, по всей видимости, самое главное художническое полотно моей жизни, пусть и разбитое на десятки и сотни отдельных графических и живописных "кадров". Пусть и пройдут они перед зрителями, Бог даст, оставляя память о городе, который всегда с нами и в нас».<sup>5</sup>

Здесь, на пересечении Малого Левшинского переулка и улицы Пречистенки, всегда будет кипеть жизнь. Время изменило это место, но оно узнаваемо. Во многом благодаря тому, что

---

<sup>5</sup> Московская энциклопедия. Том 1: Лица Москвы. М.: ОАО «Московские учебники», 2014.

«Душа и город Евгения Куманькова»...

здания усадьбы находятся под охраной государства как объекты культурного наследия. Каждый день на углу пересечений Малого Левшинского и Пречистенки бывают тысячи людей, и я уверена, что кто-нибудь из них остановится и обратит внимание на многомерную красоту этого места. Так, как когда-то это сделал Евгений Иванович Куманьков.

### Возвращение к Москве

*Н.Е. Покровский*, д.с.н., профессор, зав. кафедрой общей социологии НИУ ВШЭ, автор и научный руководитель проекта «Душа и город Евгения Куманькова» (Грант Мэра Москвы)

*Т.В. Пушкарёва*, к.ф.н., доцент кафедры социологии и философии культуры ВШМ им. Альфреда Шнитке (иснтитут) РГСУ, руководитель образовательной программы «Культурология» РГСУ



Е. Куманьков. Июньское воскресенье. 1976. Бумага, цветной карандаш.

«Душа и город Евгения Куманькова»...

Молодежный квест, игра-путешествие «Душа и город Евгения Куманькова» – это научная экспедиция, в процессе которой собираются полевые данные для составления портрета топосов и сравнения его с рисунками художника, а также это новаторский способ вовлечения аудитории в творческий процесс интерпретации художественной коллекции и выставочной экспозиции.

Сначала азарт «творческой охоты» – поиск изображенного городского пейзажа в современном городе по названию улицы, которое всегда обозначал Е.И.Куманьков, далее – поиск точки, с которой художник создавал работу, и неизменное удивление от невозможности точного выполнения простой, казалось бы, задачи. После всех этих шагов участник разгадывает визуальную головоломку «найди сходства и различия» реальности и рисунка. Изучение «биографий» домов, церквей, дорог, деревьев, исчезнувших и оставшихся, беседы с предполагаемыми очевидцами произошедших изменений дополняют исследование. Зарождается, разворачивается особый культурный диалог места, художника и нашего молодого современника.

Место, базовый носитель историко-культурной памяти, выступает здесь в нескольких временных срезах: время формирования топонимики и время древнейших московских строений, советское время, к которому относится большинство работ Е.И. Куманькова, и, наконец, современность, отраженная в проектных снимках и видео студентов в феврале-марте 2019 года. Осознание темпорального «многоголосия» топоса пробуждает историческое воображение участников и на мгновение восстанавливает пресловутую цепь времен, по крайней мере, в личном опыте, в отдельно взятой географической точке.

Сравнительный анализ работ Е.И. Куманькова и современных фотодокументов места – условных «двойников» работы – позволил озвучить сокровенные вопросы, связанные с самим творческим процессом. Как художник-график трансформирует реальность, чтобы запечатлеть на плоскости холста или бумаги душу места, дух города? Как рождается художественный образ и что составляет узнаваемый стиль знаменитого художника-урбаниста? На эти вопросы участники квеста получают свои ответы, далеко не исчерпывающие, но вполне конкретные.

Постоянно и беспощадно в проекте регистрируются утраты исторического ландшафта. Эти наглядные истории гибели или повреждений (в том числе в результате варварской реставрации) прекрасных зданий XVIII и XIX веков, а многие из них в аутентичном виде можно увидеть теперь только в графике и в живописи Е.И. Куманькова, воздействует сильнее, чем городская статистика о состоянии памятников культуры.

«Душа и город Евгения Куманькова»...

Но кардинальные изменения в атмосфере города, которые произошли за последние 70 лет (именно столько отделяет нас от первых московских рисунков, сделанных художником) выглядят не всегда трагично. Вывески, витрины, кафе, офисы, иллюминация, машины и прочие знаки общества потребления заполняют московские пространства. Как относятся сами горожане к новому облику города? Несколько интервью, которые уже удалось взять участникам у обитателей московского центра, говорят, что ответы на эти вопросы не однозначны.

«Вернусь сюда в другую погоду», – эту фразу повторяют многие участники квеста и действительно возвращаются к месту своего сюжета, замечая все новые и новые детали, отыскивая новые ракурсы для съемки, обращаясь к новым источникам и дополняя, таким образом, историко-культурный, социологический и художественный портрет топоса.

Комплексный анализ результатов молодежного квеста «Душа и город Евгения Куманькова» еще впереди. Но уже очевидно, что предложенная в квесте «полевая интерпретация» работ художника не только развивает интерес к его наследию, но и приносит новое научное знание, новый экзистенциальный опыт и имеет выраженное общественное значение.

Таковы первые итоги квеста. А наше возвращение к Москве, возвращение через наследие художника Евгения Ивановича Куманькова, продолжается.

«Душа и город Евгения Куманькова»...

#### Библиография

*Бусева-Давыдова И.Л., Нащокина М.В., Астафьева-Длугач М.И.* Москва: Архитектурный путеводитель. М.: Стройиздат, 1997.

*Вострышев М.И.* Московведение от А до Я: все о московских улицах и переулках, домах и памятниках, о том, что мы любим в нашем городе. М.: Эксмо, 2007.

*Можжев А.* Пушкинь против Пушкина. Москва, 2008.

URL: <http://www.archnadzor.ru/2008/01/09/pushkin-protiv-pushkina/#more-694>

Московская энциклопедия. Том 1: Лица Москвы. М.: ОАО «Московские учебники», 2014.

*Самовер Н.* Скверный турандот. Москва, 2009.

URL: <http://www.archnadzor.ru/2009/02/17/skverny-j-turandot>

*Сытин П.В.* Из истории московских улиц. М.: Litres, 2017.

Уметь надо. Москва, 2009.

URL: <https://archnadzor.livejournal.com/21935.html>

*Федорченко В.И.* Императорский Дом. Выдающиеся сановники: Энциклопедия биографий: в 2 т. Т.2.

Красноярск: Бонус; М.: Олма-Пресс.

*Федосюк Ю.А.* Москва в кольце Садовых. М.: Litres, 2017.

## Свобода преподавательского творчества и ее ограничения в Российской дореволюционной гимназии (по материалам дневника учителя словесности Н.Ф. Шубкина за 1911-1915 гг.)

*Илья Луховицкий* (образовательная программа «История»)

Средние учебные заведения в Российской империи – гимназии и реальные училища – в массе своей были государственными. Государство, безусловно, было заинтересовано в том, чтобы выпускники этих учреждений становились не только грамотными профессионалами, но и лояльными подданными. Соответственно, оно должно было прилагать определенные усилия к тому, чтобы преподавание в них велось в строго определенном духе. Однако насколько жестким был контроль государства и выражавшей его интересы гимназической администрации над преподавательской деятельностью? Мог ли преподаватель каким-либо образом обойти накладываемые на него ограничения?

В данной небольшой работе я рассмотрю ситуацию, сложившуюся в предреволюционные годы в Барнаульской женской гимназии, и, таким образом, попытаюсь ответить на поставленные вопросы применительно к одному конкретному учебному заведению.

В качестве источника мной были использованы дневниковые записи учителя словесности этой гимназии Н.Ф. Шубкина. В 1998 г. они были опубликованы издательством РХГИ<sup>1</sup>. Подзаголовок книги – «Из дневника словесника Н.Ф. Шубкина за 1911–1915 годы» – настораживает, т.к., на первый взгляд, предполагает публикацию не всего текста источника, а лишь его фрагментов. Однако объясняется он, видимо, тем, что из всего огромного массива дневниковых записей Шубкина опубликованы были лишь те, что сохранились в семейном архиве – а именно записи за четыре указанных года<sup>2</sup>. По крайней мере, так утверждает публикатор, и сам опубликованный текст скорее подтверждает его слова – в нем отсутствуют какие-либо намеки на наличие вырезок или купюр.

Уверенность в добросовестности публикатора подкрепляется свидетельствами авторов научных работ, использовавших дневник Шубкина в качестве источника. Так, алтайская исследовательница М.В. Гусельникова, работавшая непосредственно с рукописью дневника,

---

<sup>1</sup> Шубкин Н.Ф. Повседневная жизнь старой русской гимназии (Из дневника словесника Н.Ф. Шубкина за 1911–1915 годы). СПб., 1998.

<sup>2</sup> Там же. С. 6.

Свобода преподавательского творчества и ее ограничения...

утверждает, что издание 1998 года воспроизводит его текст «в полном объеме»<sup>3</sup>. Как «полное издание сохранившейся части дневника» характеризует данную публикацию и Ю.М. Гончаров, посвятивший анализу записей Шубкина небольшую специальную работу<sup>4</sup>. Другие исследователи, занимающиеся изучением среднего образования в дореволюционной России, также с доверием относятся к рассматриваемой публикации и привлекают ее в качестве источника<sup>5</sup>, поэтому и я в дальнейшем анализе буду опираться на нее.

Как было сказано выше, дневник Шубкина уже становился предметом анализа в нескольких специальных работах. Однако работы эти отличает, на мой взгляд, некоторая односторонность в освещении той проблемы, которая интересует нас в рамках данного исследования. Их авторы делают акцент на абсолютно бесправном положении гимназического учителя. Так, Ю.М. Гончаров отмечает, что «жизнь гимназии строго регламентировалась», а преподаватели подвергались «постоянному контролю <...> со стороны “руководящих органов”»<sup>6</sup>. «Педагоги становились абсолютно бесправными исполнителями любых решений, навязываемых начальством», – вторит ему О.В. Блинова, также посвятившая дневнику Шубкина специальную статью<sup>7</sup>.

Подобная точка зрения вообще обычна для исследований, посвященных положению дореволюционного учительства. Приведу (в собственном переводе) характерную цитату из монографии французской исследовательницы К. Руан: «Средние учебные заведения жестко контролировались различными правительственными учреждениями <...>. Жесткие ограничения, накладываемые на учебный план и методы преподавания, способствовали формированию довольно сухого и формального подхода к обучению»<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> Гусельникова М.В. Из дневников словесника Н.Ф. Шубкина // Алтайский текст в русской культуре: Материалы научного семинара «Алтайский текст в русской литературе второй половины XIX – начала XX в.». Вып. 1 / Под ред. Т.Г. Черняевой. Барнаул, 2002. С. 125.

<sup>4</sup> Гончаров Ю.М. Повседневная жизнь женской гимназии в Сибири начала XX в. глазами учителя (по материалам дневника Н.Ф. Шубкина) // Сибиряки: региональное сообщество в историческом и образовательном пространстве: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Н.Н. Родигина. Новосибирск, 2009. С. 157.

<sup>5</sup> См., напр.: Зубков И.В. Российское учительство: повседневная жизнь преподавателей земских школ, гимназий и реальных училищ, 1870–1916. М., 2010. С. 356; Рыболова Е.А. История женских гимназий России во второй половине XIX – начале XX веков (по материалам Московского учебного округа): Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2004. С. 12.

<sup>6</sup> Гончаров Ю.М. Указ. соч. С. 158, 160.

<sup>7</sup> Блинова О.В. К вопросу о положении учителя женской гимназии в Западно-Сибирском учебном округе в начале XX в. (по материалам дневника преподавателя Барнаульской женской гимназии Н.Ф. Шубкина) // Сибирский субэтнос: культура, традиции, ментальность: материалы V Всерос. науч.-практ. Интернет-конференции на сайте sib-subethnos.narod.ru 15 января по 15 мая 2009 г. / Отв. ред. Н.И. Дроздов. Красноярск, 2009. С. 36.

<sup>8</sup> Ruane C. Gender, Class, and the Professionalization of Russian City Teachers, 1860–1914. Pittsburgh, 1994. P. 15.

На первый взгляд, из анализируемого дневника можно почерпнуть основания для такой трактовки. По крайней мере, сам Шубкин оценивал собственное положение похожим образом. *«И сидят злосчастные педагоги, связанные по рукам и ногам», – сетовал он в записи от 18 октября 1911 г.<sup>9</sup> К той же метафоре словесник обращался впоследствии еще несколько раз, – в частности, описывая взаимоотношения учителей с родителями: «Походило на то, что мы (связанные по рукам и ногам разными циркулярами и порядками – лежим перед ними, а они, стоя над нами, наводят критику, что мы не так лежим...»<sup>10</sup>.*

Однако при более пристальном рассмотрении приводимых в дневнике фактов обнаруживается, что в своей повседневной преподавательской деятельности его автор отнюдь не чувствовал себя «связанным». Судя по оставленным им записям, закрыв за собой дверь в классную комнату и оставшись наедине с ученицами, Шубкин получал почти неограниченную свободу – и весьма активно ею пользовался. Так, зимой 1911/12 гг. он предложил восьмиклассницам написать сочинение на тему «Интеллигенция 90-х годов по произведениям Вересаева»<sup>11</sup>, а когда, проверив сданные работы, обнаружил, что одна из гимназисток очень слабо разбирается в марксистском учении, прочел на эту тему небольшую лекцию<sup>12</sup>. Сделал он это абсолютно спонтанно, прямо на ходу немного подкорректировав учебный план и никого об этом не уведомляя. Впрочем, вряд ли подобные лекции были бы одобрены начальством в том случае, если бы оно о них узнало – учитывая, что, судя по дневнику, даже к изучению произведений А.И. Герцена и Л.Н. Толстого оно относилось с большой настороженностью<sup>13</sup>.

О том, как было поставлено в Барнаульской женской гимназии преподавание отечественной истории, можно судить по ответам учениц на экзамене, вызвавших резкое недовольство ревизора из округа<sup>14</sup>. В частности, гимназистки характеризовали правление Николая I как «реакционное», не встречая никаких возражений со стороны учительницы<sup>15</sup>. Сам Шубкин, по видимому, разделял подобный взгляд на этот период, что не скрывал на уроках: в частности, рассказывал ученицам «о влиянии николаевской реакции на людей 40-х годов»<sup>16</sup>.

Вот еще один характерный случай: 17 марта 1914 г. Шубкин, обдумывая требование председателя педагогического совета (т.е. руководителя гимназии) разучивать с гимназистками

---

<sup>9</sup> Шубкин Н.Ф. Указ. соч. С. 41.

<sup>10</sup> Там же. С. 196.

<sup>11</sup> Там же. С. 72.

<sup>12</sup> Там же. С. 84.

<sup>13</sup> Там же. С. 110–111.

<sup>14</sup> Там же. С. 111–112.

<sup>15</sup> Там же. С. 111.

<sup>16</sup> Там же. С. 188.

Свобода преподавательского творчества и ее ограничения...

как можно больше стихов, записал в дневнике, что из уже выученных его ученицами произведений некоторые могут быть расценены как «недостаточно «благонадежные» («Свобода», «В минуты унынья» и некоторые другие)», а потому их следует вычеркнуть из рекомендательного списка<sup>17</sup>. А уже 4 дня спустя он, как будто позабыв о своем намерении, во время урока попросил одну из учениц рассказать то самое стихотворение Н.А. Некрасова «Свобода»<sup>18</sup>.

Почему он так поступил? Очевидно, потому, что во время урока Шубкин (как и его коллега, преподававшая историю) отнюдь не чувствовал себя связанным чем-либо и не опасался возможных санкций со стороны руководства, т.к. оно могло и не узнать о том, что происходило в классе.

Экспериментировал Шубкин и с методикой – опять-таки, не спрашивая разрешения у начальства и не получая за это впоследствии никаких санкций. Так, осенью 1912/13 гг. он ввел в практику так называемые «рефераты» – подготовку гимназистками развернутых устных выступлений на заданную тему с последующим их обсуждением: таким образом учитель хотел поспособствовать развитию «самостоятельности» среди восьмиклассниц<sup>19</sup>.

В свете вышеизложенного трудно согласиться с К. Руан, утверждающей, что учителя в дореволюционных гимназиях, будучи жестко ограничены рамками официальных предписаний, практически не имели возможности влиять на содержание преподаваемых ими курсов<sup>20</sup>. Более обоснованной представляется точка зрения И.В. Зубкова, который в своей монографии, посвященной положению дореволюционного учительства, отмечает, что ««неудобные» министерские распоряжения зачастую игнорировались, и механизм систематического контроля за их исполнением отсутствовал»<sup>21</sup>.

Действительно, в дневнике Шубкина мы находим несколько примеров того, как решение проигнорировать тот или иной циркуляр выносилось единогласно педагогическим советом и даже председатель присоединялся к общему мнению. Так произошло, например, с рекомендацией Синода уделять больше внимания религиозному воспитанию учащихся<sup>22</sup>.

С другой стороны, тезис Зубкова все же не может быть принят без ряда существенных оговорок. Во-первых, далеко не каждое распоряжение вышестоящих инстанций могло быть

---

<sup>17</sup> Шубкин Н.Ф. Указ. соч. С. 327.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же. С. 132.

<sup>20</sup> Руане С. Op. cit. P. 42.

<sup>21</sup> Зубков И.В. Указ. соч. С. 353.

<sup>22</sup> Шубкин Н.Ф. Указ. соч. С. 60.

Свобода преподавательского творчества и ее ограничения...

безнаказанно проигнорировано персоналом гимназии. Всегда существовала определенная черта, переступать которую не следовало, – и учителя, видимо, хорошо понимали, где именно она проходит. Например, по словам Шубкина, нечего было и думать об устройстве в гимназии юбилейного вечера после того, как из учебного округа пришел соответствующий запрет<sup>23</sup>.

Во-вторых, приказ, исходящий из округа или из Министерства народного просвещения, мог быть оставлен без внимания *не во всякое время*. Сам Шубкин хорошо это осознавал и корректировал линию своего поведения в зависимости от обстоятельств. Так, если в 1911/12 учебном году он, несмотря на предостережение (весьма мягкое по форме) окружного начальства, все же рассчитывал изучить с 8-м классом произведения А.П. Чехова и Г.Н. Успенского<sup>24</sup>, то в последующем, напуганный общим ужесточением гимназического режима при председателе Б-ском, оставил всякие мысли об этом<sup>25</sup>.

В-третьих, судя по дневнику, механизмы, позволявшие осуществлять постоянный контроль над преподавателями, у руководства гимназии все же имелись, а масштаб их применения зависел исключительно от доброй воли председателя педагогического совета. Например, присутствие классных дам на уроках Шубкин прямо называл «узаконенным шпионством» за учителями<sup>26</sup>. Иногда в качестве «шпионок» использовались и отдельные ученицы, пользовавшиеся доверием руководства<sup>27</sup>. Наконец, сам председатель мог свободно посещать уроки любого учителя и следить за исполнением исходивших сверху предписаний<sup>28</sup>. В результате председателю Ш-ко, руководившему Барнаульской гимназией с конца 1913 г., удалось выстроить, по словам Шубкина, «целую систему «предупреждения и пресечения», основанную на сыске», причем она в равной степени затрагивала как учениц, так и преподавателей<sup>29</sup> (правда, о том, как именно функционировала эта система, мы из записей Шубкина не узнаем).

Главным же «контролером», лишившим педагогов возможности полностью отказаться от исполнения начальственных предписаний, был страх наказания – нередко, как выяснялось впоследствии, абсолютно неоправданный. Например, в одной из первых дневниковых записей Шубкин отметил, что преподаватели частной гимназии и реального училища поучаствовали в сборе денег на установку памятника Столыпину исключительно «страха ради иудейска». Его

---

<sup>23</sup> Шубкин Н.Ф. Указ. соч. С. 41.

<sup>24</sup> Там же. С. 27.

<sup>25</sup> Там же. С. 312.

<sup>26</sup> Там же. С. 29.

<sup>27</sup> Там же. С. 32, 208.

<sup>28</sup> См., напр.: Там же. С. 149, 160, 233.

<sup>29</sup> Там же. С. 289.

Свобода преподавательского творчества и ее ограничения...

же собственные коллеги массово отказались от участия в этой кампании – и, несмотря на существовавшие у самого Шубкина опасения, никакого наказания, по-видимому, не последовало (по крайней мере, в дневнике о нем ничего не сообщается)<sup>30</sup>.

Примечательно, что уже через несколько лет Шубкин мотивировал собственные действия, прибегая к тому же выражению: так, в 1913/14 учебном году он «страха ради иудейска» существенно сократил список литературы, рекомендуемой для прочтения гимназисткам, вычеркнув из него все то, что могло не соответствовать официально утвержденным нормам<sup>31</sup>.

Следует также учитывать, что помимо официальных распоряжений Министерства народного просвещения свобода преподавателя могла ограничиваться разнообразными установками, существовавшими только в голове конкретного местного руководителя. Так, уже упоминавшаяся преподавательница истории получила сначала устное порицание, а затем и официальный выговор от начальства учебного округа – в том числе за то, что рекомендовала своим ученицам изучать работы М.В. Довнар-Запольского. С удивлением и возмущением Шубкин отмечал в дневнике, что делала она это, «основываясь <...> на статьях, печатавшихся в «Педагогическом сборнике военно-учебных заведений»», издании вполне официальном и благонамеренном<sup>32</sup>. Еще одним пунктом обвинения неожиданно стала разработанная этой учительницей программа, уже прошедшая утверждение в округе: теперь вдруг выяснилось, что она способствует «подрыванию у учениц патриотического чувства»<sup>33</sup>.

Видимо, опасаясь подобных же обвинений, сам Шубкин, начиная осенью 1913 г., активно корректировал собственные программы по словесности, убирая оттуда произведения даже тех авторов, изучение которых формально было одобрено Министерством, но при желании могло быть расценено местным руководством как политически вредное (например, А.И. Герцена)<sup>34</sup>.

В том же ряду стоит и нелепая ситуация, возникшая при обыске в гимназической библиотеке: наряду с действительно «крамольными» книгами (такими, как труды К. Маркса и Ф. Энгельса) из нее оказалась изъята брошюра «На первой ступени обучения», «которая одобрена Министерством и специально рассылается по школам инспектором народных училищ»<sup>35</sup>.

---

<sup>30</sup> Шубкин Н.Ф. Указ. соч. С. 26.

<sup>31</sup> Там же. С. 283.

<sup>32</sup> Там же. С. 174.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Там же. С. 257.

<sup>35</sup> Там же. С. 275.

Наконец, учителя оказывались в куда большей зависимости от личных представлений председателя педагогического совета о правильном преподавании, чем от министерских и окружных циркуляров. Председатель, как уже было сказано, мог посещать уроки отдельных преподавателей и по итогам этих посещений нередко «рекомендовал» им что-то подкорректировать в своих программах или методике (слово «рекомендовал» сам Шубкин ставит в кавычки, намекая, очевидно, на приказной характер таких рекомендаций)<sup>36</sup>.

Об одном таком требовании – уделять больше внимания заучиванию стихов наизусть – я уже упоминал. В особенно тяжелой ситуации учитель оказывался в том случае, если идеи, высказанные председателем, расходились с официальной позицией вышестоящих инстанций. «С чем же мы все-таки должны считаться? – недоумевал после одного такого эпизода Шубкин. – То считают чуть не преступлением всякое отступление от учебника, то требуют опровергать учебники, одобренные Министерством, и учить как раз наоборот»<sup>37</sup>.

Председатель также мог вмешиваться в процесс выставления оценок. Практиковалась, например, перепроверка им ученических работ с исправлением уже выставленных учителем баллов (хотя, как отмечал Шубкин, такая практика, строго говоря, нарушала действовавшие официальные нормы)<sup>38</sup>. Особенно любил это делать все тот же Б-ский<sup>39</sup>, но и пришедший ему на смену Ш-ко, в целом более лояльно относившийся к преподавательской самодеятельности, после первой же родительской жалобы на Шубкина попросил словесника «при первом удобном случае представить ему для проверки» работы шестиклассниц<sup>40</sup>.

Таким образом, предстающая перед нами картина жизни провинциальной женской гимназии оказывается куда более сложной и многомерной, чем это до сих пор представлялось исследователям. С одной стороны, ни о каком тотальном контроле над учителями говорить не приходится. Трудно назвать Н.Ф. Шубкина, даже в период наибольшего ужесточения гимназического режима в 1912/13 учебном году изучавшего со своими ученицами публицистику А.И. Герцена<sup>41</sup> и записки декабристки М.Н. Волконской<sup>42</sup>, «связанным по рукам и ногам». Как мы видели, распоряжения Министерства и окружного начальства нарушались в гимназии практически постоянно – причем как учителями, так и представителями администрации.

---

<sup>36</sup> Шубкин Н.Ф. Указ. соч. С. 284.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же. С. 205–206.

<sup>39</sup> См., напр.: Там же. С. 193, 205.

<sup>40</sup> Там же. С. 319.

<sup>41</sup> Там же. С. 139, 147.

<sup>42</sup> Там же. С. 212.

Проблема, действительно стоявшая перед преподавателями, заключалась как раз в обратном – в отсутствии четких, раз и навсегда проговоренных правил игры, разъясняющих, что можно делать и чего нельзя. В результате ситуация в гимназии определялась изменявшимся от года к году соотношением сил: с одной стороны — активностью и решительностью (или, наоборот, робостью и страхом) отдельно взятых преподавателей, с другой — строгостью и придирчивостью (или, наоборот, мягкостью и лояльностью) руководства. С одной стороны, в такой ситуации положение рядового учителя оказывалось весьма шатким, т. к. он никогда не мог быть уверен, что не понесет наказание за любой, даже самый невинный на первый взгляд поступок. Между тем в условиях отсутствия в Российской империи трудового законодательства наказание могло быть сколь угодно суровым – вплоть до увольнения из гимназии без объяснения причин<sup>43</sup>. С другой стороны, эта же ситуация предоставляла преподавателю довольно широкие возможности для проведения разнообразных экспериментов на своих уроках – ровно до того момента, пока на эти эксперименты не обращало внимание начальство и не решало, что их необходимо пресечь (а этот момент теоретически мог не наступать очень долго). Таким образом, гимназического учителя в данном случае можно уподобить скорее не пленнику, связанному по рукам и ногам, а человеку, ходящему по минному полю и не знающему, где именно расставлены ловушки.

Безусловно, данные выводы, основанные на анализе ситуации в одной конкретной гимназии, не могут быть автоматически, без привлечения дополнительных источников и проведения сравнительного анализа, распространены на все средние учебные заведения Российской империи начала XX в. Необходимо принимать во внимание, в частности, тот факт, что речь шла именно об одной из женских гимназий, деятельность которых в целом контролировалась слабее, чем работа мужских учебных заведений (хотя, как указывает Е.А. Рыболова, различия между ними в этом отношении на рубеже XIX и XX вв. постепенно стирались)<sup>44</sup>.

Однако мне представляется, что предложенный мной подход к определению проблем, стоявших перед дореволюционными учителями, может быть продуктивен при дальнейших исследованиях в этой области, т.к. позволяет избежать тех крайностей, в которые нередко впадают современные историки, утверждая либо, что преподавательская деятельность постоянно жестко регламентировалась указаниями сверху, либо, напротив, что она почти не контролировалась руководством.

---

<sup>43</sup> *Зубков И.В.* Указ. соч. С. 261.

<sup>44</sup> *Рыболова Е.А.* Указ. соч. С. 18–19.

Библиография

- Ruane C.* Gender, Class, and the Professionalization of Russian City Teachers, 1860–1914. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 1994. (Pitt Series in Russian and East European Studies; № 24).
- Блинова О.В.* К вопросу о положении учителя женской гимназии в Западно-Сибирском учебном округе в начале XX в. (по материалам дневника преподавателя Барнаульской женской гимназии Н.Ф. Шубкина) // Сибирский субэтнос: культура, традиции, ментальность: материалы V Всерос. науч.-практ. Интернет-конференции на сайте sib-subethnos.narod.ru 15 января по 15 мая 2009 г. / Отв. ред. Н.И. Дроздов. Красноярск: Изд-во КГПУ, 2009. С. 31–42.
- Гончаров Ю.М.* Повседневная жизнь женской гимназии в Сибири начала XX в. глазами учителя (по материалам дневника Н.Ф. Шубкина) // Сибиряки: региональное сообщество в историческом и образовательном пространстве: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Н.Н. Родигина. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2009. С. 155–162.
- Гусельникова М.В.* Из дневников словесника Н.Ф. Шубкина // Алтайский текст в русской культуре: Материалы научного семинара «Алтайский текст в русской литературе второй половины XIX – начала XX в.» Вып. 1 / Под ред. Т.Г. Черняевой. Барнаул Изд-во Алт. ун-та, 2002. С. 119–125.
- Зубков И.В.* Российское учительство: повседневная жизнь преподавателей земских школ, гимназий и реальных училищ, 1870–1916. М.: Новый хронограф, 2010.
- Рыболова Е.А.* История женских гимназий России во второй половине XIX – начале XX веков (по материалам Московского учебного округа): Автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 М., 2004.
- Шубкин Н.Ф.* Повседневная жизнь старой русской гимназии (Из дневника словесника Н.Ф. Шубкина за 1911-1915 годы). СПб.: Изд-во РХГИ, 1998.

Политика императорской власти в России в сфере образования в период реакции, накануне и в начале Первой мировой войны: 1913 – 1914 гг. в восприятии директора институтов благородных девиц в Казани и Санкт-Петербурге – Марии Львовны Казем-Бек *Арсений Казанцев* (образовательная программа «История»)

### Введение

Внутреннюю идейную жизнь высшей школы в системе самодержавной России в конце XIX – начале XX вв. мы можем свести к двум течениям общественной мысли. Преподаватели, а также студенты подразделялись на либералов и консерваторов (однако с большим количеством ответвлений-направлений в каждом из течений: от умеренных до радикальных): *«Идейная жизнь этой количественно-компактной группы профессиональной интеллигенции (профессорско-преподавательского корпуса) определялась постоянным противоборством либерального большинства и консервативного меньшинства профессоров и преподавателей. Такая расстановка сил наметилась в конце 40-х – начале 50-х годов XIX в. И чётко установилась в 60–70-х годах»*<sup>1</sup>, – пишет А.Е. Иванов. В современной историографии «профессорско-преподавательский корпус» университетов принято именовать корпорацией. В нашей работе мы оперируем понятием «реакционная политика императорской власти», которая относится к периоду правления двух последних императоров из династии Романовых в России: Александра III и Николая II. В сфере образования период «реакции» принято отсчитывать от 1884 г. – времени принятия Университетского устава. В исследованиях первых десятилетий XXI века высказывается точка зрения, что окончание «реакции» связано не с падением монархии, а с началом Первой мировой войны, которая стала своеобразным «парадоксальным» катализатором либеральных перемен в сфере образования: *«Парадоксальным образом именно военный период стал началом реализации многих важных реформаторских начинаний – и потому особенно интересен для анализа государственной политики, настроений студенчества и преподавательского корпуса, взаимоотношений общества, науки и власти»*<sup>2</sup>. В данной работе мы также сознательно не учитываем

---

<sup>1</sup> Иванов А.Е. Высшая школа России в конце XIX – начале XX века. М., 1991. С. 245.

<sup>2</sup> Дмитриев А. По ту сторону «университетского вопроса»: правительственная политика и социальная жизнь российской высшей школы (1900-1917 годы) // Университет и город в России (начало XX века) / Под ред. Т. Маурер и А. Дмитриева. М., 2009. С. 155.

Политика императорской власти в России в сфере образования...

либеральный поворот правительственной политики в сфере образования с 1905 по 1907 гг., вызванный Первой русской революцией. Стремление власти вернуть полный контроль над преподаванием и идейной жизнью университетов привело к утверждению новых указов, вводивших ограничения на существование студенческих организаций «противных существующим узаконениям». Об этом пишет в своей статье Яковлев, исследовавший период реакции на либеральную реформу образования 1905 г.: *«11 июня 1907 года Николай II утвердил представленные министерством народного просвещения правила о студенческих собраниях и организациях в высших учебных заведениях. Студентам разрешались объединения, “преследующие цели, не противные существующим узаконениям”. <...> “Организации, не имеющие утверждённых установленным порядком уставов, признаются незаконными”»*<sup>3</sup>. Теперь зададимся вопросом: Что власть стремилась получить, проводя реакционную политику? – и, чтобы ответить на него, выявим ключевые черты и точки соприкосновения университетов и власти.

Отличительной особенностью взаимодействия университетов и власти являлась чрезвычайно сильная интеграция между ними (в отличие от таких ведущих стран Европы, как Германия, Франция, Англия): *«Ещё одной важнейшей особенностью российского образованного класса начала XX века была его непосредственная связь с государственными институтами и государственной службой. <...> Государственная политика осталась ведущим фактором эволюции университетской системы [вплоть до распада империи]»*<sup>4</sup>. Г.И. Щетинина обозначает эту идею как воспитание «верных подданных», стремление к которому проявилось в положениях устава 1884 года, чья негласная задача состояла в насаждении в университетах «верноподданнических» настроений<sup>5</sup>. Более того, именно восприятие университета как института воспроизводства имперских управленческих кадров, по мнению А. Дмитриева, оказало влияние на идеологов контрреформ в период правления Александра III: *«Видение университета не просто как высшей школы лучшего и наиболее полного, универсального типа, но как структуры, воспроизводящей социальную элиту, двигало сторонниками «контрреформ» конца XIX столетия»*<sup>6</sup>. Исходя из этого, А. Дмитриев предлагает рассматривать идейную жизнь университетов через треугольник: университет, город и правительственный аппарат. Принципиально новым и ценным для социальной

<sup>3</sup> Яковлев В.П. Самодержавие и российские университеты в годы реакции (1907-1911) // Вестник Ленинградского университета. Серия: история, язык литература. 1972. № 2. Л.: Изд-во Ленинградского университета. С. 42.

<sup>4</sup> Дмитриев А. Указ. соч. С. 108.

<sup>5</sup> Щетинина Г.И. Университеты в России и устав 1884 г. М., 1976. С. 149.

<sup>6</sup> Дмитриев А. Указ. соч. С. 106.

Политика императорской власти в России в сфере образования...

истории, в данном случае, является введение понятия «города» как пространства воспроизводства этих самых идей. Это важно ещё и с той точки зрения, что именно студенчество играет одну из самых важных ролей в оппозиционном движении (об этом мы говорили ранее, обращая внимание на утверждение в 1907 г. императором Николаем II, в первую очередь, новых правил существования студенческих организаций). В частности, М.В. Грибовский указывает на непосредственное влияние преподавателей на студенческие умы: *«На протяжении рассматриваемого периода [1884-1917 гг.] всё большая часть профессоров и преподавателей начинала скептически относиться к существовавшему политическому строю и симпатизировать идее перемен. Профессорско-преподавательская коллегия постепенно превратилась в корпорацию, выражавшую мнение, прежде всего, её либерального большинства. <...> Критическое отношение к самодержавию, прямо или косвенно звучавшее с кафедр, оказывало влияние на формирование мировоззрения студентов»*<sup>7</sup>.

В данной работе мы обратимся к дневникам М.Л. Казем-Бек – женщины, приближенной императорскому двору, лично знакомой с императрицей Марией Фёдоровной. Её профессиональная деятельность связана с руководством двумя высшими женскими учебными заведениями в России в начале XX века. Так, Казем-Бек возглавляла Казанский институт благородных девиц, а с 1908 по 1918 гг. – Смольный институт благородных девиц: *«Несколько лет в начале XX века Мария Львовна Казем-Бек была начальницей Родионовского института благородных девиц в Санкт-Петербурге. <...> 3 июня 1908 года по высочайшему соизволению Государя Императора Николая II, Мария Львовна Казем-Бек возглавила Елисаветинский институт благородных девиц в Санкт-Петербурге»*<sup>8</sup>. М.Л. Казем-Бек ведёт свои записи до 1914 года, о причинах, прервавших их, В.А. Никитин делает предположение, что дневники Марии Львовны Казем-Бек обрываются 1914 годом и уже не могут продолжаться дальше, поскольку последующие события, включавшие Февральскую и Октябрьскую революции 1917 года, а также крушение великой Российской империи Мария Львовна встретила душевно надломленной, усталой и больной, в связи с чем об этом её периоде жизни нам, к сожалению, ничего не известно<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Грибовский М.В. Отечественные университеты на рубеже XIX–XX вв. как фактор модернизации России // Профессорско-преподавательский корпус российских университетов. 1884–1917 гг.: Исследования и документы / Науч. ред. М.В. Грибовский, С.Ф. Фоминых. Томск, 2012. С. 13.

<sup>8</sup> Никитин. Под сенью креста и короны: жизненный путь и дневники Марии Львовны Казем-Бек // Казем-Бек М.Л. Дневники. М., 2016. С. 12.

<sup>9</sup> Там же. С. 15.

О необходимости изучения подобных эпизодов Г.И. Щетинина пишет: *«Развитие университетов проходило в рамках университетского устава 1884 г., определившего структуру русских университетов вплоть до 1917 г. В борьбу против реакции в период подготовки и проведения в жизнь устава втягивалось радикальное студенчество и передовые профессора. Отсюда важность изучения вопроса о соотношении общественно-политического движения и внутренней политики самодержавия»*<sup>10</sup>. М.Л. Казем-Бек – глубоко верующая женщина и убеждённая монархистка. Исследование взглядов таких людей выявляет несостоятельность устоявшейся в прошлом структуры: трактование реформ Александра II как прогрессивных и Александра III (а также Николая II) как реакционных в современной историографии. Представления монархически (православно-монархически) настроенной академической интеллигенции (а именно, преподавателей и руководителей императорских университетов) Российской империи второй половины XIX века – начала XX века демонстрирует противоположную точку зрения. М.Л. Казем-Бек не только поддерживает реакционную политику власти, но и упрекает её в недостаточном усердии, в частности, критикуя аспект «патриотического воспитания». Данная ультраконсервативная позиция характерна для представителей академической среды – руководителей учебных заведений различного уровня: от начального до высшего образования.

Издатели подготовили публикацию дневников М.Л. Казем-Бек, разделённую на три периода, из которых нас интересует последний период, непосредственно связанный с приближением Первой мировой войны. Это своего рода триггер, обостривший у Казем-Бек и всего университетского сообщества («корпорации») внутреннюю, а в некоторых случаях и явную борьбу, что способствовало временному сплочению противников: *«Раздался этот клич и из стен высших учебных заведений. Весть о начале военных действий одномоментно сплотила в общем патриотическом порыве профессоров и преподавателей – либералов, консерваторов, крайних националистов»*<sup>11</sup>. Сохранению дневников Марии Львовны мы обязаны её дочери – Прасковье Александровне Казем-Бек, которая сохранила рукописи матери и поселилась в Казани по окончании Гражданской войны. В данной работе мы используем издание дневников М.Л. Казем-Бек под редакцией доктора философии, академика РАЕН – А.Ф. Никитина. Издатели дневников опирались на материалы «Отдела рукописей и редких книг» Казанского государственного университета [ОРРК НБЛ КГУ], русский сектор,

<sup>10</sup> Щетинина Г.И. Указ. соч. С. 4.

<sup>11</sup> Иванов А.Е. Отклики Первой мировой войны в высшей школе Российской империи // Наука, техника и общество России и Германии во время Первой мировой войны / Под ред. Э.И. Колчинского, Д. Байрау, Ю.А. Лайус. СПб., 2007. С. 207.

Политика императорской власти в России в сфере образования...

архив В.В. Егерова, № 8075а<sup>12</sup>. Цель работы: выявление аспектов отношения к политике в сфере образования правительства императора Николая II накануне и в начале Первой мировой войны.

### Дневники М.Л. Казем-Бек. 1913–1914 гг.

На радикализацию идейных взглядов М.Л. Казем-Бек основополагающее влияние оказали социальные потрясения начала XX века, прежде всего, первая русская революция и мировая война, которые непосредственно затронули её лично или же её близких родственников и друзей<sup>13</sup>. В записи от 14 марта 1910 года Казем-Бек формулирует свои идеалы, которые были и останутся для неё ориентиром до конца жизни: *«Малодушные родители, легкомысленное общество, преступная литература изо всех сил стараются у молодежи отнять Бога, Родину, Царя, семью, идеалы, волю, чистоту сердца, словом, все, чем жив человек, чем сильна нация... А правительство и общественные деятели все еще не могут проникнуться сознанием, что для государства вообще, для России в частности, а в настоящий исторический момент в особенности, – воспитание есть главнейшая и серьезнейшая из государственных задач»*<sup>14</sup>. Обязанность образования (воспитания) молодёжи она называет «главнейшей государственной задачей», и, по её мнению, это основа благополучия во всём.

Впоследствии Казем-Бек косвенно обозначит в этой «главнейшей государственной задаче» необходимость воспитать патриотизм, что также усугубляется её опасением каких бы то ни было потрясений основ существующего строя.

Патриотизм Казем-Бек выражается в её вере в династию Романовых. *«Пока династия сильна, сильна и Российская империя»* было записано от 2 февраля 1913 года<sup>15</sup>. За 4 дня до спектакля по случаю трёхсотлетия дома Романовых, на котором соберутся студенты высших учебных заведений и на котором будет присутствовать сам император Николай II, Казем-Бек в предвкушении и переживаниях о мероприятии делает следующую запись: (запись от 21 февраля 1913 года) *«У меня то и дело сжималось горло, и я с трудом сдерживала наступавшие слезы и думала: удастся ли мне заложить в души моих воспитанниц чувство патриотизма? Унесут ли они из института горячую любовь к России? <...> Приобретут ли они во время своего воспитания нужную устойчивость для борьбы с вредными отрицательными влияниями и с растлевающим духом времени?»*<sup>16</sup>. Встреча и беседа Казем-

<sup>12</sup> Никитин В.А. Указ. соч. С. 15.

<sup>13</sup> Никитин В.А. Указ. соч. С. 11.

<sup>14</sup> Там же. С. 12.

<sup>15</sup> Казем-Бек М.Л. Дневники. М., 2016. С. 335–336.

<sup>16</sup> Там же. С. 339.

Политика императорской власти в России в сфере образования...

Бек и Николая II в театре оказала сильное впечатление на воспитанниц Смольного института (приглашённых на спектакль). М.Л. Казем-Бек пишет, как студентки обнимали её руку и восхищались тем, что её руку пожимал сам император. Благодаря этому случаю она ещё раз утверждает в своей позиции и делает следующую запись от 25 февраля 1913 года: *«Именно молодежь надо воодушевить общением с Царем»*<sup>17</sup>.

Царь Николай II был для Казем-Бек синонимом России, а священный долг служения Романовым приравнивался к служению Отечеству. Вследствие этого, находясь на волне сильного патриотизма, М.Л. Казем-Бек встретила начало Первой мировой войны с воодушевлением, и, тем не менее, её по-прежнему и даже больше чем раньше стал заботить вопрос патриотичности молодёжи и её любви к родине, что отразилось на её дневнике, где Казем-Бек противопоставляет себя «современному поколению»: (запись от 3 декабря 1914 года) *«Родиной можно назвать всякое место, где человек родился, где он живет и где сосредоточены его главные интересы, а Отечеством только нечто такое, к чему питаешь любовь, как к «отчему дому, и с которым сливаешься сердцем безотносительно к личным интересам и к месту жительства. И вот, глядя на современное поколение, мне часто думается, что для них Россия – “Родина”, а для меня Отечество, и потому мы не всегда понимаем друг друга»*<sup>18</sup>.

Идеал института воспитания у Казем-Бек – не семья, а государство: (запись от 21 февраля 1913 года)<sup>19</sup>. Между тем характеристика структуры управления образования в дневниках Казем-Бек за 1913–1914 гг. представлена довольно скудно. В них упоминается светлейший князь Ливен А.А. – главноуправляющий ведомством (Смольный институт находился в подчинении и под его управлением императрицы Марии Федоровны (1912–1913). Его имя фигурирует в дневниках в связи со смертью в 1913 г. Время его управления ведомством => Смольным институтом благородных девиц, Казем-Бек называет (запись от 5 марта 1913 года) «сумбурным» и хочет «больше не возвращаться к нему»<sup>20</sup>. Нам мало известно о деятельности князя в качестве главы Ведомства императрицы Марии Фёдоровны. Однако его жизнь и профессиональная деятельность связана с государственной службой и представлена в качестве работы у генерал-губернатора, в Министерстве Государственных имуществ и

---

<sup>17</sup> Там же. С. 343.

<sup>18</sup> Казем-Бек М.Л. Дневники. М., 2016. С. 452–453.

<sup>19</sup> Там же. С. 340.

<sup>20</sup> Там же. С. 348.

Политика императорской власти в России в сфере образования...

Государственном Совете<sup>21</sup>. Это характеризует князя Ливена как человека канцелярского. По всей видимости, не удовлетворявшего Казем-Бек подходами к управлению Ведомством.

Ввиду специфики Смольного института благородных девиц, а именно значительного уклона в воспитании и образовании в православном духе, а также религиозного мировоззрения самой Казем-Бек, вопрос упрочения позиций православной религии становится одним из ключевых для неё на руководящем посту. В день одного из экзаменов по «Закону Божьему» она делает следующую запись: (от 29 марта 1914 года) «*Наш священник Бугров, при многих своих отрицательных свойствах, все же значительно поднял успешность и значение уроков Закона Божьего*»<sup>22</sup>.

Таким образом, в ходе исследования мы смогли выявить следующие аспекты отношения правительства императора Николая II к политике в сфере образования накануне и в начале Первой мировой войны:

- 1) критика власти за недостаточное внимание к патриотическому воспитанию молодёжи в учебных заведениях;
- 2) задача образования и воспитания нового поколения – дело государства и его институтов, способных оградить человека от негатива «домашней среды»;
- 3) управление властью образованием в 1912–1913 гг. – «сумбурное», в первую очередь, ввиду некомпетентности самих управленцев;
- 4) ещё один аспект недовольства Казем-Бек политикой императорской власти заключается в ограниченности или недостаточном изучении дисциплин религиозного православного толка.

Как мы увидели в данной работе, подразделение в современной историографии академической интеллигенции конца XIX – начала XX вв. на либеральную и консервативную не учитывает всю полноту и специфику общественной мысли. М.Л. Казем-Бек критикует и без того консервативную политику власти. Её воззрения открывают перед исследователями новый ультраконсервативный спектр отношения к реакционной политике периода правления Николая II. Показательно, что данных взглядов придерживаются и коллеги Казем-Бек (на что она неоднократно указывает), а значит существует некая социальная группа академической

---

<sup>21</sup> Ливен Андрей Александрович (9.07.1839–2.03.1913) // Святая Русь. Большая Энциклопедия Русского Народа. Русское государство / Глав. ред. и сост. О.А. Платонов. М., 2002. С. 472.

<sup>22</sup> Казем-Бек М.Л. Указ. соч. С. 362.

Политика императорской власти в России в сфере образования...

интеллигенции ультраконсервативного толка. Выявление такого социального слоя может стать перспективой продолжения исследований по этой теме.

#### Библиография

- Грибовский М.В.* Отечественные университеты на рубеже XIX–XX вв. как фактор модернизации России // Профессорско-преподавательский корпус российских университетов. Исследования и документы / Науч. ред. М.В. Грибовский, С.Ф. Фоминых. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. С. 9–18.
- Дмитриев А.* По ту сторону «университетского вопроса»: правительственная политика и социальная жизнь российской высшей школы (1900-1917 годы) // Университет и город в России (начало XX века) / Под ред. Т. Маурер и А. Дмитриева. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 105–205.
- Иванов А.Е.* Высшая школа России в конце XIX – начале XX века. М.: Совэкспорткнига, 1991. С. 207–221.
- Иванов А.Е.* Отклики Первой мировой войны в высшей школе Российской империи // Наука, техника и общество России и Германии во время Первой мировой войны / Под ред. Э.И. Колчинского, Д. Байрау, Ю.А. Лайус. СПб.: Нестор-История, 2007.
- Казем-Бек М.Л.* Дневники. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2016.
- Святая Русь. Большая Энциклопедия Русского Народа. Русское государство. / Глав. ред. и сост. О.А. Платонов. М.: Православное издательство «Энциклопедия русской цивилизации», 2002.
- Щетинина Г.И.* Университеты в России и устав 1884 г. М.: Изд-во «Наука», 1976.
- Яковлев В.П.* Самодержавие и российские университеты в годы реакции (1907–1911) // Вестник Ленинградского университета. Серия: история, язык литература. 1972. № 2. Л.: Изд-во Ленинградского университета. С. 42–49.

## Проблема воспитания в XIX веке по воспоминаниям выпускниц института благородных девиц

Анна Агапова (образовательная программа «История»)

В эпоху Просвещения женское образование становится предметом обсуждения, поскольку государство берет на себя функцию воспитания добродетели в подданных сообразно их социальной принадлежности, статусу и материальному положению<sup>1</sup>. На фоне этих процессов во второй половине XVIII века (точнее, в последней четверти) программа школьного образования в Российской империи получает практическое воплощение. В правление Екатерины II основополагающей задачей политики просвещения стало воспитание «новой породы людей»<sup>2</sup>. Идейное обоснование создания системы закрытых учреждений можно было свести к потребности в подданных, приносящих пользу отечеству и благотворно влияющих на своё потомство. Образование получает философское обоснование в сочинениях и официальных документах некоторых мыслителей и, в особенности, в материалах Уложенной комиссии Екатерины II. Благодаря начинаниям государственных деятелей и императрицы учебных заведений становится больше, начинается процесс их унификации. Для знакомства же с практикой такого воспитания второй половины XVIII века я советую обратиться к исследованиям М.Б. Лавринович и ее лекциям на портале «Арзамас» под названием «У Христа за пазухой: сироты в культуре»<sup>3</sup>.

Вопрос секулярного образования в Российской империи, как поиск необходимых государству навыков подданных, становится предметом исследований едва ли не сразу. В российской историографии раскрыты предпосылки создания, устройство, разнообразная

---

<sup>1</sup> См., например: *Бочкарев В.Н.* Культурные запросы русского общества начала царствования Екатерины II по материалам законодательной комиссии. Пг. 1767 г. Пг., 1915. *Омельченко О.А.* Власть и Закон в России XVIII века: исследования и очерки. М., 2004. *Барышев М.А.* Воспитание и образование русского дворянства второй половины XVIII – начала XIX веков. Очерки: учебное пособие. Владимир, 2005. «Быть русским по духу и европейцем по образованию»: Университеты Российской империи в образовательном пространстве Центральной и Восточной Европы XVIII – начала XX в.: Сб. ст. М., 2009. *Гончаров М.А.* Основные тенденции образования и воспитания в России XVIII века: монография. М., 2011. «Регулярная академия учреждена будет...». Образовательные проекты в первой половине XVIII века. М., 2015. Идеал воспитания дворянства в Европе XVII–XIX века. М., 2018..

<sup>2</sup> См., например: *Замалеев А.Ф.* «Новая порода людей», или философия воспитания эпохи русского просвещения // Вестник СПбГУ. СПб.: 2013. Сер. 17. Вып. 2. С. 90–97.

<sup>3</sup> *Лавринович М.* У Христа за пазухой [Курс лекций № 62].  
URL: <https://arzamas.academy/courses/62>

статистика воспитательных и учебных учреждений<sup>4</sup>. В 2009 г. вышло пособие<sup>5</sup> по теме женского образования в Российской империи, в котором представлены взгляды государственных деятелей и публицистов на реформы в системе воспитания второй половины XVIII – начала XX века. Достоинством данной книги являются статистические данные о динамике числа учебных заведений, учащихся, их социальной принадлежности в процентном соотношении. Тем не менее, авторы сборника практически совсем не обращаются к воспоминаниям учениц и учебного персонала, что ограничивает представление о значении образования в какой-либо период существования учебных заведений.

В зарубежной историографии воспитательные учреждения Российской империи освещены мало. Не утратившими ценность остаются исследования Марка Раева об идеологии реформ эпохи Екатерины II<sup>6</sup>. Сборник статей 2012 г. «Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture» посвящен теме гендера в различных сообществах (в неоднородной дворянской среде, в крестьянской массе, в труппах театра) и развитию творческого потенциала женщин в условиях сословных ограничений. В книге «From the Womb to the Body Politic: Raising the Nation in Enlightenment Russia» автор приводит цели и принципы воспитания девушек в «спартанских условиях», роль и устремления Екатерины II в организации учреждения, восприятие института в обществе. Анна Куксгаузен ограничила этот раздел в своей книге описанием Смольного института как проекта эпохи Просвещения, проигнорировав влияние данного воспитания на учениц и несовпадение практики с замыслом авторов.

Насколько мне известно, историками еще не была произведена попытка оценить критический взгляд выпускниц института на свой опыт. Кроме дневников и неопубликованных архивных документов, реконструкция условий возможна также по распоряжениям Министерства народного просвещения<sup>7</sup>, которые указывают на разнообразные конфликты, методы взаимодействия административной и исполнительной власти, девиантное поведение участников образовательного процесса.

---

<sup>4</sup> См., например: *Косетченкова Е.А.* Становление и развитие женского профессионального образования в России в конце XIX – начале XX века: монография. Курск, 2007. *Белова Е.В.* Русская девушка-дворянка: сексуальность и гендерная идентичность (XVIII – середина XIX вв.) // Новый исторический вестник. М., 2007. № 16. С. 5–19.

<sup>5</sup> *Днепров Э.Д., Усачева Р.Ф.* Женское образование в России: учебное пособие. М., 2009.

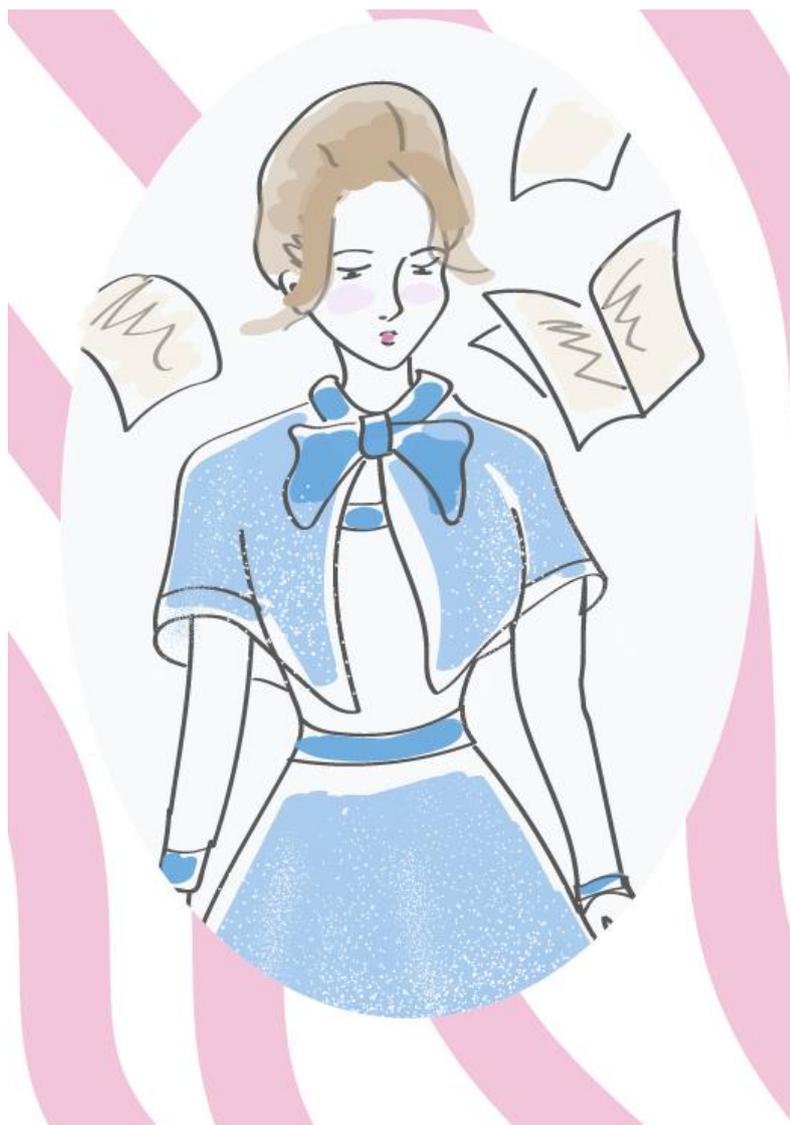
<sup>6</sup> См., например: *Raeff M.* Origins of the Russian Intelligentsia: The Eighteenth-Century Nobility. New York, 1966. *Raeff M.* Catherine the Great: A Profile. New York, 1972. *Раев М.* Понять дореволюционную Россию. Государство и общество в Российской Империи. London. 1990.

<sup>7</sup> См., например: Министерство народного просвещения. Сборник распоряжений по Министерству народного просвещения // Россия. М-во нар. просвещения. СПб., Т. 1: 1802–1834. СПб., 1866.

URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/24431-t-1-1802-1834-1866>

Т. 2: 1835–1849. СПб., 1866.

URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/24432-t-2-1835-1849-1866>



В 2017 г. издательством «Новое литературное обозрение» выпущен сборник воспоминаний выпускниц института разных лет – Г.И. Ржевской, А.В. Стерлиговой (1839 – не ранее 1878), А.Н. Энгельгардт (1835–1903), Е. Н. Водовозовой (1844–1923), Т.Г. Морозовой. В рамках данной темы я обратилась к воспоминаниям первых четырех авторов, чья жизнь в институте пришлось на дореформенный период и отразила динамику изменений в системе воспитания со второй половины XVIII до реформ 60-х гг. XIX века, а также новые явления в правление Александра II. Персонажи критически подходят к опыту пребывания в институте, описывая в том числе пагубное влияние как

учителей, так и системы научения. В текстах обращает на себя внимание отношение авторов с позиции пореформенной эпохи на плохо обустроенный институт. По мнению авторов упомянутого пособия, ошибка в постановке целей обучения, направленных на «показную сторону», отвратила женское образование от «передовой западной педагогики»<sup>8</sup>.

Несовпадение замыслов государственных деятелей по созданию воспитательных учреждений с их реализацией было обусловлено множеством факторов. Я выделила несколько тем, о которых рассуждают с той или иной степенью внимания авторы воспоминаний. Во-первых, это проблема изоляции и связанных с ним лишений в закрытом учебном заведении. Во-вторых, вопрос религиозного воспитания – неотъемлемой части образования в Российской империи. В-третьих, взаимоотношения с учителями. Несмотря на изменение философии и

<sup>8</sup> Днепрова Э.Д., Усачева Р.Ф. Среднее женское образование в России. М., 2009. С. 46.

Проблема воспитания в XIX веке...

условий преподавания в сравнении с XVIII веком, практика изоляции воспитанников учреждения от внешнего мира (ограничение встреч с родственниками, посещения публичных мероприятий) сохранялась. Причинами неудавшегося, с точки зрения влияния на моральное состояние воспитанниц, образовательного проекта являются, например: отсутствие необходимых качеств у наставников и, как ни странно, профессиональной подготовки личности, а также комплекс запретных мер.

Ранний набор института еще XVIII века, по словам Г.И. Ржевской, отличался «полной свободой»<sup>9</sup> и благосклонностью со стороны наставников. Система воспитания способствовала раскрытию в ней природных способностей и позволяла не думать о будущем, что контрастирует с рассуждениями выпускниц уже XIX века, Стерлиговой, Энгельгардт и Водовозовой. Ржевская отмечает отсутствие конфликтов между воспитанницами и уважение со стороны управляющей Лафон<sup>10</sup> (о которой, в частности, упоминает в своем исследовании Куксаузен). В отличие от других известных нам историй институток, судьба Ржевской была особенной в том отношении, что ее полюбил и удочерил основатель воспитательных домов И.И. Бецкой.

Каждая из представленных в сборнике выпускниц института отмечает изменения в отношении к воспитанницам учителей и трансформацию характера образования в сравнении с предшествующими годами. А.Н. Энгельгардт и Е.Н. Водовозова, к тому же, указывают на разницу между дореформенной (до 60-х гг.) системой воспитания и принципами, введенными новым начальством в правление Александра II. В своих воспоминаниях Стерлигова, так же как и Ржевская, была склонна отмечать положительные аспекты жизни в институте. Принимая во внимание известные толки о неразвитости образования, Стерлигова видит «корень зла» лишь в принципе отбора воспитанниц, который допускал пребывание нравственно испорченных и «неспособных» девушек<sup>11</sup>, а также рассуждает о положительном опыте «благородных внушений»<sup>12</sup>.

В отличие от мнения Ржевской и Стерлиговой, воспоминания Энгельгардт и Водовозовой объединяет негативный образ системы содержания и воспитания, последствий пребывания в закрытом учреждении для характера и знаний девушек. Несмотря на изменение «системы» наказаний на протяжении существования института, Водовозова отмечает сохранение практик словесного и физического унижения, частота проявлений и степень тяжести которых зависела

---

<sup>9</sup> Институтки: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц. М., 2008. С. 44.

<sup>10</sup> Там же. С. 40.

<sup>11</sup> Институтки: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц. М., 2008. С. 93.

<sup>12</sup> Там же. С. 81.

Проблема воспитания в XIX веке...

от личности классной дамы и начальниц<sup>13</sup>. По мнению Анны Куксгаузен, подобная система воспитания, получившая идейное обоснование в правление Екатерины (в частности, благодаря И.И. Бецкому), представляла собой «просвещенную версию патриархального уклада»<sup>14</sup>. Условия содержания и методы обучения не предполагали развитие свободного мышления, свободу действий и выбора. Вопреки замыслу, положенному за образец воспитания в подобном учреждении, авторы воспоминаний указывают на порождение этой системой пороков, на отсутствие навыков общения с людьми извне. По словам Водовозовой, строгость постов и количество обязательных служб было чрезмерным, что приводило, во-первых, к голоду и болезням, во-вторых, к утрате религиозного чувства<sup>15</sup>. Последнему способствовали и некоторые начальницы, чье ханжество и безразличие к нравственному воспитанию не могли служить моральным авторитетом или же прививали «ложное» представление о норме в поведении женщины<sup>16</sup>. Однако Водовозова, как и Энгельгардт, видит преимущество институтского образа жизни в сравнении с домашним в том, что это давало шанс сохранению нравственного облика или, по крайней мере, ограждению от пороков, распространенных в дворянских семьях, владевших крепостными<sup>17</sup>.

Проблема «монастырского уклада», или изоляции от жизни вне стен института была вызвана во многом отсутствием творческих занятий и свободы действий, строгой регламентацией, низким качеством образования<sup>18</sup>. Всё это приводило к тому, что предназначение будущих выпускниц, которое заключалось в воспитании молодого поколения, не могло быть ими исполнено. Одна из ключевых проблем, возникающих в условиях изоляции от внешнего мира, является полное отчуждение от семьи<sup>19</sup>. В то же время Энгельгардт отмечает такое неоднозначное явление, как потеря институткой авторитета родителей или «критическое отношение» ко взглядам семьи, утратившим характер «непреложной истины». По мнению Энгельгардт, это могло оградить воспитанниц от зловредного влияния таких типов семей, которые описаны Грибоедовым и Гоголем<sup>20</sup>.

---

<sup>13</sup> Там же. С. 226.

<sup>14</sup> *Kuxhausen A. From the Womb to the Body Politic: Raising the Nation in Eighteenth-Century Russia. Madison, WA, 2013. P. 140. (перевод мой – А.А.).*

<sup>15</sup> *Ibid. P. 302.*

<sup>16</sup> *Ibid. P. 303.*

<sup>17</sup> *Ibid. P. 315.*

<sup>18</sup> *Kuxhausen A. From the Womb to the Body Politic: Raising the Nation in Eighteenth-Century Russia. Madison, WA, 2013. P. 245.*

<sup>19</sup> *Ibid. P. 209.*

<sup>20</sup> *Ibid. P. 212.*

Проблема воспитания в XIX веке...

Информационный потенциал этих и других воспоминаний может быть раскрыт в направлении гендерных исследований. Доверяя источнику, мы можем реконструировать условия жизни в институте. Представленные воспоминания демонстрируют трансформацию образа института и критического отношения к опыту обучения в нем. Несмотря на хронологическую протяженность времени создания воспоминаний почти в сто лет, авторы отмечают много схожих явлений как в системе воспитания, так и в отношении между девушками и учителями.

#### Библиография

*Kuxhausen A. From the Womb to the Body Politic: Raising the Nation in Eighteenth-Century Russia.*

Madison, WA: University of Wisconsin Press, 2013.

*Днепров Э.Д., Усачева Р.Ф. Среднее женское образование в России: учебное пособие. М.: Дрофа, 2009.*

*Институтки: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц / Сост., подгот. текста и коммент. В.М. Боковой и Л.Г. Сахаровой, вступ. ст. А.Ф. Белоусова. М.: Новое литературное обозрение, 2008.*

*Авторам:*

*рекомендации по библиографическому оформлению сносок и списка литературы*

## **1. Оформление сноски**

- Сноска ставится перед знаками препинания.

Пример: Главным источником, как писал драматург, был Аммиан Марцеллин<sup>1</sup>.

## **2. Описание книги одного или нескольких авторов**

**Автор (ФИО). Заглавие книги. Город: Издательство, год издания.**

*Винокур Г. О.* Введение в изучение филологических наук. М.: Изд-во «Лабиринт», 2000.

*Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

**Соавторы перечисляются через запятую:**

*Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс Универс, 1996.

- Между фамилией и инициалами – пробел(ы); ФИО автора *курсивом*
- Место издания указывается сокращенно, после сокращения ставится точка

**М.** (Москва)

**СПб.** (Санкт-Петербург)

**Л.** (Ленинград)

Другие города полностью

- При двойном (тройном) месте издания – через ;

**М.; Л.**

**Toronto; Amsterdam; New York**

- Если дается название издательства, то после места издания ставится двоеточие; после названия издательства ставится запятая (**М.: Искусство, xxxx.**) Если есть слово «Изд-во», то название – в кавычках, если нет, то без:

М.: Искусство, 1999.

М.: Изд-во «Искусство», 1999.

- Если названия не дается, то после места издания ставится запятая (**М., xxxx.**)
- После указания года ставится точка.
- Указание конкретной страницы (с пробелом): **С. 000** или **С. 000–000.**

### 3. Для иноязычных книг:

- Фамилия, инициалы (как и для «кириллических» авторов)

*Terras V. Reding Dostoevsky. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.*

*Montaigne M. de. Essais. Paris, 1907.*

- Места (города) издания – полностью:

Toronto; Amsterdam; New York

- основные сокращения

Том (Т.) = Vol. (Volume) (англ.); T. (tom(e)) (англ., фр.); Bd (Band) (нем.)

Часть (Ч.) = Part (англ.); Partie (фр.); Teil (нем.)

Номер (№) – в русской библиографич. традиции записывается так же, но в англ. традиции No. 4

Страница (С.) = P. (page) (англ., фр.); S. (Seite)

### 4. Область заглавий и сведений об ответственности (кто подготовил, составил):

- Дается сразу после заглавия **через косую черту (/)**, без другого знака препинания
- После косой черты с большой буквы
- Разные сведения даются через точку с запятой
- При перечислении **людей, готовивших издание**, после косой черты (/), **сначала** даются их инициалы, потом фамилия!
- Сокращения:

**сост.** – составитель

**вступ. ст.** – вступительная статья

**предисл.** – предисловие

**подгот. текста** – подготовка текста

**ред.** – редактор / под ред. – под редакцией

**коммент.** – комментарий

**примеч.** – примечания

**пер.** – перевод

### 5. Описание многотомников

- В общей части сводного библиографического описания многотомного издания приводят библиографические сведения, общие для всех или большинства томов, в спецификации — частные, относящиеся к отдельным томам.

- Нужно указать, сколько томов в издании. После заглавия двоеточие и с большой буквы (В 20 т.)

*Зоценко М. М.* Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., подгот. текста, примеч. Ю. В. Томашевского. Л.: Художественная литература, 1986.

*Каверин В. А.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: Художественная литература, 1963–1966.

- Если ссылка на один из томов, то сначала описывается издание целиком, а потом конкретный том.
- Выходные данные в этом случае даются для конкретного тома.

*Ильф И. А., Петров Е. П.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1961. С. 125–266.

## **6. Описание отдельного раздела из книги (статьи из сборника)**

**Автор. Название раздела (статьи) // Автор книги (сборника). Название книги (сборника). Город: Издательство, год. Номера страниц, на которых помещен раздел (статья).**

*Гегель Г.В.Ф.* Введение // Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. СПб.: Наука, 1993. С. 56–127.

## **7. Описание статьи из журнала**

**Автор. Название работы // Название журнала. Город: Издательство (если есть), год выпуска. Номер. Страницы, на которых размещена статья.**

*Фукуяма Ф.* Конец истории? // Вопросы философии. М., 1990. № 3. С. 134–148.

## **8. Описание электронного ресурса**

- Нужно указать название интернет-ресурса и дату публикации, а после этого — гиперссылку в скобках
- Если опубликованный текст относится к интервью или к другим жанрам, кроме статьи (например, если это стихотворение), характер материала лучше пояснить в квадратных скобках.

*Глухов А.А.* Справедливость в классической политической философии [семинар] // YouTube. 23 октября (<https://www.youtube.com/watch?v=nQoH9pTKSuM>). Просмотров: 25.10.2018.